

Яковлевское зональное методическое объединение

Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

Детская школа искусств г. Строитель

**Практические достижения и
теоретические исследования в
педагогике и психологии
при реализации дополнительных
предпрофессиональных программ**

Материалы

VI зональной научно-практической педагогической
конференции

II часть

24 марта 2020 г.

г. Строитель

Материалы VI зональной научно-практической педагогической конференции Яковлевского зонального методического объединения (II часть) – 24 марта 2020 года на базе МБУ ДО ДШИ г. Строитель.

Учредитель конференции - методический совет МБУ ДО ДШИ г. Строитель.

Редакционная коллегия:

Т.Д. Коваленко – председатель Яковлевского зонального методического объединения, директор МБУ ДО ДШИ г. Строитель;

О.В. Воинова – заместитель председателя Яковлевского зонального методического объединения, заместитель директора МБУ ДО ДШИ г. Строитель;

И.В. Кривенко – заместитель директора МБУ ДО ДШИ г. Строитель;

Экспертная комиссия:

К.Г. Размоскина – заведующая секцией фортепиано Яковлевского зонального методического объединения;

В.А. Коваленко – заведующий секцией народных и духовых инструментов Яковлевского зонального методического объединения;

А.Н. Коваленко – заведующая секцией музыкально-теоретических дисциплин Яковлевского зонального методического объединения;

О.Л. Ермоленко – заведующая секцией хорового пения и вокала Яковлевского зонального методического объединения;

Д.А. Смольякова – заведующая секцией изобразительного искусства Яковлевского зонального методического объединения;

О.В. Носарева – заведующая секцией хореографии Яковлевского зонального методического объединения.

- ❖ Тексты статей и докладов воспроизводятся в авторской редакции.
- ❖ Каждый участник конференции, представивший свою работу для публикации, несёт ответственность за её содержание, качество и авторство.

В сборнике статей представлены материалы VI зональной научно-практической педагогической конференции (II часть) «Практические достижения и теоретические исследования в педагогике и психологии при реализации дополнительных предпрофессиональных программ», целью которой являлось: предоставление возможности педагогическим работникам ДШИ и ДМШ выразить свои взгляды, идеи, продемонстрировать используемые методы и технологии обучения и воспитания, представить размышления по вопросам организации образовательного и воспитательного процесса; обобщение, накопление и популяризация педагогического опыта преподавателей и концертмейстеров ДШИ, ДМШ. Основными направлениями работы конференции были: «Демонстрация практических достижений в области педагогики» и «Современные технологии и инновационные методы обучения». Сборник адресован преподавателям и концертмейстерам детских школ искусств и детских музыкальных школ.

Сборник опубликован на официальном сайте МБУ ДО ДШИ г. Строитель: muzdeti.okis.ru в разделе «Яковлевское ЗМО», в подразделе «Конференции на базе ЗМО».

Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

Детская школа искусств г. Строитель

Адрес: 309070

Белгородская область,

Яковлевский район,

г. Строитель,

ул. Октябрьская, д. 2.

Телефоны для справок: 8 (47 244) 5 35 93; 5 07 59.

E-mail: muzdeti@yandex.ru

Содержание

1) Коваленко Т.Д.. – директор МБУ ДО ДШИ г. Строитель, Воинова О.В., Кривенко И.В. - заместители директора МБУ ДО ДШИ г. Строитель «К вопросу привлечения и удержания контингента ДМШ, музыкальных отделений ДШИ».....	6
<u>специализация фортепиано</u>	
1) Антонова Н.Е. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Взаимосвязь психического состояния и технических навыков в процессе подготовки и концертного выступления»;	9
2) Брянина Т.П. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Томаровка «Работа над полифонией в младших классах»;	11
3) Гринева Е.В. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Фразировка-основа художественного воспитания пианиста»;	14
4) Гринева Е.В. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Работа над этюдами в классе специального фортепиано»;	15
5) Котельникова О.Е. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Воображение – как метод формирования пианистических навыков»;	19
6) Котельникова О.Е. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Формы работы в концертмейстерском классе»;	23
7) Лазарова С.П. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Психологическая подготовка к концертному выступлению»;	38
8) Лазарова С.П. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Взаимодействие преподавателя и родителей в процессе музыкального образования детей»;	42
9) Парфенова Е.А. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Использование ИКТ на уроках фортепиано в ДМШ»;	46
10) Размоскина К.Г. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Работа над кантиленой в классе фортепиано»;	48
11) Размоскина К.Г. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Изучение полифонии в младших классах»;	51
12) Слюнина С.В. - преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Традиции исполнения музыки Ф. Шопена в русской национальной школе»;	53
13) Стерехова О.М. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО «Прохоровская ДШИ» Творческая работа пианиста с авторским текстом;	55
14) Чижевская Е.И. - преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Особенности предмета «Общее фортепиано» в детской школе искусств и его значение в музыкальном воспитании обучающихся».	59

специализация народных и духовых инструментов:

- 1) Акиньшина Е.В. – преподаватель по классу баяна МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Условия, обеспечивающие эффективность работы ученика-баяниста»; 61
- 2) Акиньшина Е.В. – преподаватель по классу баяна, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Значение обучения музыке для личностного развития ребенка»; 64
- 3) Акиньшина Е.В. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Искусство аккомпанемента концертмейстера-баяниста»; 67
- 4) Акиньшина Е.В. - концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Роль концертмейстера в сохранении традиций музыкально-исполнительского искусства в современном обществе»; 69
- 5) Гончарова Е.С. – концертмейстер МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Хореографическое искусство и его роль в дополнительном образовании»; 72
- 6) Задворный-Королев В.В.– преподаватель по классу балалайки МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Использование инновационных технологий на уроках в ДМШ и ДШИ»; 74
- 7) Кротов Н.Л. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Специфика работы концертмейстера баяниста в классе фольклора»; 79
- 8) Кротов Н.Л. – преподаватель по классу народных инструментов МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Применение современных педагогических образовательных технологий в музыкальной школе»; 81
- 9) Кочина Н.С. – преподаватель по классу балалайки и гитары «Особенности работы с ансамблем русских народных инструментов» 84
- 10) Пермякова Е.А. – преподаватель по классу баяна МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Развитие творческой инициативы и самостоятельности учащегося. Авторитет преподавателя»; 86
- 11) Седнева И.В. – преподаватель по классу гитары МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Внеклассная и концертная деятельность как мотивирующий фактор в образовательном процессе»; 89
- 12) Стрелецкий В.А. - преподаватель по классу кларнета МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Нотный редактор «Sibelius» в обучении музыкальным дисциплинам»; 91
- 13) Чистякова В.М. – преподаватель по классу домры МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Музыкальное образование — главный фактор развития ребенка, становления успешной личности»; 93
- 14) Чистякова В.М. – преподаватель по классу домры МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Сила воздействия классической музыки на человека». 98

специализация музыкально-теоретических дисциплин, хорового пения и вокала

- 1) Васильева В.А. – преподаватель по классу музыкально-фольклорных дисциплин МБУ ДО ДШИ п. Томаровка «Фольклорные сказки как средство воспитания, обучения и развития»; 100

- 2) Гончарова О. А. – преподаватель по классу музыкально-фольклорных дисциплин МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Применение фольклорных инструментов на занятиях по классу фольклора как один из способов развития творческих способностей обучающихся»; 102
- 3) Ермоленко О.Л. - преподаватель по классу музыкально-фольклорных дисциплин МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Организация учебно-репетиционного процесса с точки зрения эстетического воспитания»; 104
- 4) Жогова М.Н. – преподаватель по классу хоровых дисциплин МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Принципы индивидуальной работы с «Детьми-гудошниками» в классе хоровых дисциплин»; 111
- 5) Зорина Е.А. - преподаватель по классу вокала МБУ ДО ДШИ г. Строитель ««Память на высоту» и «память на регистры» как основной навык для исполнения современной вокальной музыки»; 114
- 6) Самсонова Н.Н. – преподаватель музыкально-теоретических и хоровых дисциплин МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Роль преподавателя в организации внеклассной деятельности ДМШ». 116

специализация изобразительного искусства

- 1) Моисеенко Я.А. – преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Томаровка «Техника Изонить - как элемент декоративно-прикладного творчества»; 118
- 2) Парфёнова Л.С. – преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Применение Арт-терапии как технологии социального воспитания в дополнительном образовании»; 128
- 3) Смольякова Д.А. - преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Развитие у учащихся младших классов интереса к изобразительной деятельности и творческих способностей»; 132
- 4) Суркова И.А. - преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Психологические основы организации педагогического процесса в учреждении дополнительного образования и основы обучения изобразительному искусству». 135

специализация хореографического искусства

- 1) Ченцова В.А. – преподаватель по классу хореографии МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Инновационные технологии в хореографии, способствующие гармоническому развитию личности обучающихся». 139

К вопросу привлечения и удержания контингента ДМШ, музыкальных отделений ДШИ

Как часто мы слышим сегодня от преподавателей-музыкантов фразы о том, что ученики прерывают занятия, не доучившись, что их тяжело заинтересовать. К сожалению, в нынешних условиях музыкальную школу легко бросают, причем нередко уже на втором-третьем годах обучения, а самое обидное – участились случаи прекращения обучения в выпускных классах. Отсев учащихся на протяжении учебного года может составлять до 10%. Давайте разберёмся в причинах.

Причина первая. Слабые музыкальные данные. Детей, поступающих в музыкальную школу всегда было принято условно делить на тех, кто будет продолжать профессиональное обучение, и на тех, кто желает получить начальное музыкальное образование «для себя». В наше время можно добавить: и на тех, кого необходимо занять на длительное время в виду занятости родителей. Не смею утверждать, что работать с одарёнными, профессионально ориентированными детьми легко, однако благодаря сильной и обоснованной мотивации к получению знаний, такие дети, как правило, не бросают обучение на полпути.

Что касается вторых, составляющих большинство, здесь дело обстоит серьезнее. Из тех, кто хочет учиться «для себя», попадают учащиеся с хорошими данными. Правда, поскольку современные условия набора в ДМШ не предполагают отбора по музыкальным способностям (берём всех желающих), преподаватель всё чаще сталкивается с проблемой обучения детей без соответствующих данных. Таким детям тяжело следовать учебной программе. К ним необходим иной, личностно-ориентированный, подход.

Третьей категорией музыкальная школа воспринимается как нечто вроде продлёнки, куда можно привести ребёнка, чтобы он проводил значительную часть времени с пользой. О покупке инструмента, прилежании и выполнении заданий речь не идёт. В подобных семьях наблюдается низкий уровень образования и культуры, отсутствует установка на труд.

У родителей зачастую формируется ложное мнение о второстепенности и необязательности школы искусств. Итак, что мы имеем? Дети со способностями ниже средних начинают заниматься. Как правило, проблемы начинают выявляться довольно рано, при возрастании трудностей учащиеся чувствуют, что не справляются с учебным процессом, педагоги наседают, родители в недоумении. Эти первые неудачи в детском возрасте влекут за собой опускание рук, депрессии и нежелание ходить в музыкальную школу. Принимая детей без выраженных музыкальных данных, мы берём на себя ответственность за их физическое и психологическое здоровье, поэтому мы должны либо прекратить их принимать, либо обязаны адаптировать учебный процесс и разработать под них новые программы.

Причина вторая. Большая загруженность в общеобразовательной

школе. Это действительно серьёзнейшая причина. По словам родителей, дети (особенно учащиеся гимназий и лицеев с их сверхсложными программами) не успевают делать уроки, потому что им нужно бежать «на музыку», где тоже задают уроки, которые также необходимо выполнять. Налицо дефицит времени. К сожалению, по этой причине уходят из музыкальной школы и детки со способностями выше средних.

Причина третья. Приоритеты. Амбициозные родители стремятся к посещению их ребёнком всех секций и домов творчества в районе, причём кружки по изучению английского языка находятся в неоспоримом приоритете. В результате ребёнок не справляется с объёмом знаний в силу нечеловеческой загруженности, а родителям всё же приходится сокращать количество кружков, но выбор, увы, чаще всего оказывается не в пользу музыкальной школы.

Почему от нас уходят дети? Почему набор осуществляется в недостаточном количестве (соответственно, нет условий для профильного отбора)? В сложившихся экономических условиях в провинциальных городах России престиж профессии академического музыканта катастрофически падает. Что же всё-таки может сделать для себя отдельная ДМШ или ДШИ? Во-первых, необходимо поднять имидж своего учреждения, во-вторых, правильно организовать совместную работу сотрудников школы — администрации и преподавателей разных предметов, в-третьих, необходима грамотная работа с родителями — главными заказчиками нашей деятельности.

2. Пути решения проблемы.

Создание имиджа школы. Среди людей непосвященных существует миф о том, что педагоги доп. образования — люди, не имеющие образования, профессиональной подготовки, надлежащей квалификации, в сравнении с педагогами СОШ. Миром правят слухи. Именно на их основе формируется представление о доп. образовании и о конкретной школе в частности. Цель руководства школы — целенаправленно сформировать имидж учреждения, ориентируясь на свою целевую аудиторию, в нашем случае — на родителей учащихся, самих учащихся, социальных партнёров, СМИ. Из чего складывается имидж? Фундамент — это базовая идея учреждения — те принципы, которым необходимо следовать. Внешний имидж — восприятие школы обществом. Необходимо постоянно транслировать цели и виды деятельности школы для всех групп целевой аудитории. Это создание и регулярное пополнение сайта школы, информирование «внешнего потребителя» через буклеты, памятки, листовки, рассылка благодарственных писем, участие в мероприятиях, имеющих широкий общественный резонанс. Внутренний имидж — отношение к школе учеников и сотрудников. Неосязаемый имидж — эмоциональный настрой работников, атмосфера школы, свои сложившиеся традиции.

Имидж школы могут составлять детали, кажущиеся на первый взгляд мелочами: внешний вид работников, их вежливость и доброжелательность, оформление холлов, классных комнат, уборных, порядок в гардеробе, чистота и ухоженность лестничных пролётов.

Способы педагогической профилактики. В современных условиях педагоги обязаны искать оптимальные педагогические системы, применять

новейшие достижения педагогики, в т.ч. информационно-коммуникационные технологии, идти по пути индивидуализации обучения. Создавать адаптированные варианты учебных программ для детей с недостаточными музыкальными данными. Систематически контролировать и оценивать результаты обучения и своевременно выявлять пробелы посредством работы с родителями учащихся.

Работа с родителями.

Самые близкие для ребёнка люди — это, безусловно, его родители. Никто лучше них не знает характер, темперамент своего ребёнка, а, значит, никто, кроме них, не может так помочь маленькому человеку в знакомстве и укреплении связей с новым занятием, которое — кто знает? — со временем может перерасти в серьёзное увлечение или даже профессию. Поэтому педагог должен по мере возможности вовлекать родителя в образовательный процесс. Очень хорошо, когда близкие люди посещают первые занятия вместе с ребёнком. Даже непрофессионалы слышаны о том, что для обучения игре на каком-либо инструменте необходимы регулярные самостоятельные занятия. Члены семьи способны стать незаменимыми помощниками педагога и — в первую очередь — ребёнка.

Способы организации работы с родителями.

Работа с родителями должна вестись не только на уровне класса одного педагога, но и на уровне школы. И здесь немалую роль играет и позиция администрации, и отношение к работе преподавателей теоретического цикла предметов. Педагог по специальному инструменту, помимо учебного процесса, отвечает за родительские собрания своего класса, классные часы, чаепития, он может активно вовлекать сюда родителей. Но на общих родительских собраниях администрация может знакомить родителей с нормативно-правовыми документами, уставом школы, внутренним распорядком, минимальными требованиями, перспективами развития учреждения и перспективами дальнейшего профильного образования, агитировать за престижность обучения музыке, приводить в пример перспективных учащихся, лауреатов, дипломантов, которыми гордится школа, организовывать встречи с родителями этих детей, одним словом, создавать неголословную мотивацию. Можно проводить регулярное анкетирование с целью изучения родительского запроса и анализа результата обучения. Если все сотрудники школы, грамотно объединённые единой целью, приложат совместные усилия, можно попытаться говорить о возрождении популярности музыкального образования, хотя бы на местном уровне школы, ведь заинтересованность в области музыкального академического искусства по-прежнему остается общепризнанным в мире показателем степени культурного развития общества.

Список литературы:

1. Горский В.А. Методологическая основа внедрения компетентного подхода в содержание программ дополнительного образования. / Материалы областной научно-практической конференции (8 – 9 ноября 2007 года). Часть 1. – Омск: ГОУ «РИЦ», 2007 – 92 с.
2. Хоменко И.А. Имидж школы: механизмы формирования и способы

построения.//<http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=386>

3. Куприянов Б.В. Диагноз: профессиональный аутизм. О педагоге дополнительного образования. // http://www.isiksp.ru/library/kuprianov_bv/kypr-000004.html

4. Кузнецова М.В. Некоторые приёмы мнемотехники в процессе первоначального обучения на уроках фортепиано в ДМШ. / Материалы IV Международной научно-практической конференции «Чарнолуские чтения: саами в динамике современной культуры» (14-15 ноября 2011 года). Часть 2. – Мурманск: МГГУ, 2011 – 151 с.

Специализация фортепиано

Н. Е. Антонова

*преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Взаимосвязь психического состояния и технических навыков учащегося в процессе подготовки и концертного выступления

Концертное выступление учащегося является одним из непростых видов деятельности. Для успешного выступления необходимо владеть определенным комплексом теоретических знаний и практических навыков, непрерывно совершенствоваться в музыкальном, интеллектуальном и артистическом плане. Практический опыт известных исполнителей не одного поколения сформировал целый ряд теоретических обобщений. Но каждый исполнитель индивидуален своими природными данными, способностями и проблемами. С недавних пор, все больше внимания стало уделяться исследованию психических моментов деятельности исполнителя. Одной из проблем является взаимосвязь психического состояния и игровых движений.

Психические состояния могут оказывать на выступления учащегося как положительно, так и отрицательно. Зачастую нарушается целесообразность и экономичность движений, появляются мышечные напряжения и, как следствие - ухудшается качество исполнения. Для успешного формирования игровых движений необходимо, чтобы у учащегося проявлялись такие психические состояния как: заинтересованность, увлеченность, вдохновение, решительность, уверенность.

Одни из основных причин возникновения психических состояний:

1. Состояние перед выступлением:

- состояние страха вызывает состояние неуверенности;
- состояние увлеченности вызывает состояние вдохновения.

Другими словами, если репетиционные занятия все время проводились в состоянии увлеченности, заинтересованности, то на концертном выступлении оно перейдет в состояние вдохновения. Педагог должен обращать на это внимание и стараться, чтобы все уроки проходили увлеченно, создавалась атмосфера благоприятная для появления вдохновения.

2. Важность ситуации, в которую попал человек - чувство большой ответственности. Эмоциональное напряжение может вызвать состояние

стресса, паники. Перед выступлением педагогу не следует обращать внимание на ответственности, а создавать атмосферу обычного выступления.

3. Физическое состояние - болезнь, усталость могут быть причиной состояний неуверенности, безразличия. В таком состоянии уместнее будет завершить занятия.

4. Конкретная установка на преодоление конкретных трудностей, на достижение цели значительно активизирует волю, мышление и другие психические процессы важные для деятельности исполнителя.

5. Психические состояния могут быстро передаваться от одного человека к другому. Педагог должен это учитывать и перед выходом на сцену избегать разговоров с учеником о страхе, сценическом волнении.

Состояние увлеченности в период формирования технических навыков активно способствует развитию таких умственных психических процессов, как память, мышление, внимание, представление, воображение, что, в свою очередь, помогает поиску необходимых образных ассоциаций, а также способствует контролю над целесообразностью движений. При эмоциональном подъеме, в состоянии увлеченности процесс формирования технических навыков значительно ускоряется.

Состояние вдохновения обладает несколько другими индивидуальными характеристиками:

1. Полностью входя в процесс творчества, исполнитель не контролирует, какими приемами он пользуется в данный момент;

2. Во время исполнения контролируются не отдельные игровые движения, а психические состояния, накопленные и закрепленные в процессе формирования технических навыков.

Эмоции подталкивают нас совершать определенные действия и, в одном случае, они организуют деятельность, в другом - дезорганизуют ее. Состояние стресса, необходимость принимать быстрые и ответственные решения влияет на игровые движения исполнителя. Реакция на стрессовую ситуацию может быть различной. Она во многом зависит от психических особенностей личности, количеством и качеством накопленного опыта. У одного типа исполнителей стрессовые состояния вызывают общую реакцию возбуждения - движения становятся беспорядочными, часто преувеличенными. В этом случае, педагогу следует учитывать эту особенность в процессе формирования технических навыков, уделять особое внимание экономии движений, контролю мышечных напряжений. У второго типа, наоборот, происходит торможение, пассивность, бездеятельность. Движения становятся вялыми, теряют определенность, выразительность.

Состояния утомления, апатии также дезорганизуют деятельность. Продолжать работу над формированием движений в этих состояниях нельзя, это не даст положительного результата.

При работе над произведениями музыканту необходимо соблюдать несколько правил поведения для достижения наилучшего результата.

1. Принцип постепенного вхождения в работу. Необходимо, чтобы образовалась готовность организма, расположенность к данному виду деятельности, то есть настроиться на работу.

2. Регулярность занятий - в одно и то же время человек как бы сам "включается" в работу, так сказать формируется условный рефлекс, активизируются психические и умственные эмоциональные процессы. В итоге сокращается процесс "вхождения" в работу.

3. Регулярное переключение с одного вида деятельности на другой поможет избежать умственных и мышечных переутомлений (это может быть работа над разными видами техники, типами фактур). При этом начатое желательно доводить до конца, ставить посильные задачи на данном этапе.

4. Чередование труда и отдыха.

При соблюдении этих правил будет дольше сохраняться активное физическое и психическое состояние, способствующие процессу формирования технических навыков

Г. Нейгауз пишет в книге "Искусство фортепианной игры": " Уверенность является предпосылкой свободы и надо прежде всего добиваться именно ее. Многим неопытным играющим свойственна робость; они часто берут не те ноты. делают много лишних движений, бывают скованны. Как бы ни казалось, что это неуверенность чисто физическая, двигательная, верьте моему опыту, она всегда прежде всего психическая. Человека, в котором глубоко гнездятся такие недостатки, как конфузливость, неопределенность, нерешительность - невозможно научить хорошо играть одними только, пусть даже самыми лучшими, техническими приемами. Но в то же время нельзя пренебрегать ими, так как работа над техническим аппаратом является составной частью формирования мастерства исполнителя".

Список литературы:

1. Маркевич Ф. Психологические факторы в фортепианном обучении. Сб.: Ребенок за роялем. - М.,1981.
2. Нейгауз Г. Г. Искусство фортепианной игры. - М., 1961.
3. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. - М., 1986.
4. Эльконин Д. Б. Психология игры. - М., 1978.

*Т.П. Брянина
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ п. Томаровка*

Работа над полифонией в младших классах

Полифония(от греч. polus многих иophon звук, голос; букв. многоголосие) - вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий или мелодических голосов. Полифония относится к одной из самых ранних форм музыки. Само слово «полифония», в переводе с греческого означающее «многоголосие», причем такое многоголосие, в котором каждый голос является одинаково важным и ведет свою выразительную мелодию.

Первое знакомство с полифонией в младших классах
Осмысленность и певучесть – это ключ к исполнению полифонической музыки. Максимальное внимание к качеству звука - одна из важнейших забот

преподавателя. Рука при этом должна быть свободной, гибкой, подвижной и в то же время собранной. Посадка должна быть устойчивой и непринуждённой. Соприкосновение пальца с клавишей должно быть мягким и эластичным. Не стоит надолго задерживать внимание на отдельных звуках, мы переходим к простым детским попевкам, песенкам («Василёк», «Зайчик», «Петушок» и др.). Ребенок учится использовать массу всей руки, играя в различных октавах, учится ориентироваться на всей клавиатуре, сравнивает различное звучание регистров. Следующий этап в обучении - исполнение этих же мелодий с простым аккомпанементом. Ребёнок начинает играть двумя руками. Знакомые мелодии исполняются в унисон, в терцию, в сексту. В аккомпанементе используются квинты и сексты (бурдон). Вводятся понятия – тоника, субдоминанта, доминанта.

Полифонический слух – это комплекс целого ряда различных музыкальных способностей. Это и мелодический слух, т.к. полифония состоит из мелодий или мелодических линий. Это и гармонический слух, т.к. мелодии выстраиваются в гармонии. Это и тембро-динамический слух, т.к. каждый голос характеризуется своим тембром и отличной от другого динамикой. Это и чувство ритма, т.к. в сочетающихся линиях голоса ритмически различны.

Виды полифонии

Первый вид полифонии – подголосочный, свойственной в первую очередь многоголосной русской песне, при которой одна рука ведет главную мелодию. А во второй идут подголоски, тематически связанные с основной мелодией. Образцами такой полифонии могут служить обработки народных песен. Итак, значительную часть репертуара на начальном этапе обучения составляют народные и детские песни в лёгкой обработке для фортепиано.

Второй вид –контрастная полифония– что это за вид полифонии? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно знать, что такое контраст. Контраст – это резкое отличие между чем-либо. В музыке так же есть контрасты: регистр: верхний – нижний; длительности: долгие – короткие; штрих: легато – стаккато; динамические обозначения: форте – пиано, крещендо – диминуэндо. Известны следующие циклы произведений контрастной полифонии: Нотная тетрадь А.М.Баха, Циклы И.С.Баха- французские и английские сюиты. Много музыки имеющей контрастно полифонический склад, подарили нам В.А.Моцарт и Л.Моцарт, его отец.

Третий вид – имитационная полифония. Она основана на последовательном проведении в разных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрезка темы (фуга). Имитационная полифония уже с первого класса должна быть обязательной составной частью репертуара учащихся. Начальной стадией восприятия и структуры являются каноны. Он в значительной мере опирается на народные мелодии или песенные интонации. После этого можно вводить в репертуар ученика более развитые полифонические произведения, такие, как Маленькие прелюдии И.С.Баха («Нотной тетради А.М.Баха» и «Маленьким прелюдиям»).

Основные этапы разбора полифонических произведений
Начальный разбор произведения. Уже в самых несложных 2-х голосных полифониях (прелюдиях, фугеттах, инвенциях) необходимо показать ученику, где проходит тема, как она изложена в экспозиционной, средней и репризной

частях (в новом ли тональном освещении, или в ритмически измененном виде и т.д.), где находится противосложение и как оно представлено. Вместе с анализом – разбором, или сразу после него (пока лишь в общих чертах) следует выявить и раскрыть музыкально-смысловую роль отдельных элементов произведения, например: каков характер темы, противосложения (плавный, спокойный, веселый, игривый и т.д.).

Разделение его на отрезки

Части произведения – это не механическое разделение его на ряд отрезков. Оно должно отвечать музыкально-смысловому принципу и исполнительскими возможностями ученика. Наметив сообща с учеником основные большие разделы произведения, необходимо в пределах каждого из них выделить отдельные меньшие части. В зависимости от сложности произведения, способностей ученика, части могут быть различные по величине.

Работа над голосоведением

Работа над голосоведением начинается с тщательного проигрывания отдельных голосов в пределах наиболее коротких отрезков произведения с постепенным охватом все больших построений вплоть до законченного раздела. Уже в работе над отдельными голосами ученик должен услышать и выявить в своем исполнении интонационную и ритмическую характерность мелодики и моменты естественно наступающих в ней цезур (явных и скрытых). В 2-х голосных произведениях указанные моменты в равной степени характерны для работы над каждым голосом. После уяснения роли каждого голоса в законченном отрезке произведения, необходимо приступить к работе над объединением голосов в нем.

Точная аппликатура

Работа над голосами неотделима от непосредственно связанного с ней разбора аппликатуры. Прежде всего, следует обратить внимание на музыкально-смысловую роль аппликатуры, её влияние на интонационную и ритмическую выразительность звучания, на певучесть и плавность голосоведения. Правильная игра полифонии – прежде всего игра с правильным ритмом. Роль педали. Все легкие пьесы «Нотной тетради» и 2-х голосные инвенции следует исполнять совсем без педали. На последнем этапе – работа над «ансамблевым» соединением голосов.

Список литературы:

- 1 Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано.- «Музыка» М., 1982
- 2 Милич Б. Воспитание ученика-пианиста, М.Кефара, 2008
- 3 Рабинович И. О работе над полифонией с учащимися начальных и средних классов ДМШ. – В кн.: Очерки по методике обучения игре на фортепиано, вып. под ред. А.А. Николаева, М., 1965

Фразировка – основа художественного воспитания пианиста

Современная методика обучения игре на фортепиано основывается на таких принципах обучения, при которых значительное внимание должно быть направлено на художественную сторону воспитания начинающего пианиста. Согласно этим принципам, уже с первых уроков необходимо приобщать ребенка к искусству, приучать вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания. На сегодняшний день вопрос о строении музыкальной фразы остается актуальным и играет важную роль для исполнителя. **Фразировка** – средство музыкальной выразительности, членение музыкальной ткани на фразы путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью выявления содержания, логики музыкальной мысли. Правильная фразировка – одно из важнейших умений музыканта. Выполняется при помощи цезур, фразировочных лиг, а также оттенков музыкальной динамики и верного употребления штрихов – стаккато, легато, портаменто и других. Также под фразировкой понимают характер, манеру игры или пения какого-либо исполнителя. Для того чтобы наиболее выразительно и полно раскрыть содержание музыкального произведения, играть осмысленно и эмоционально, нужно научиться грамотно фразировать. Фразировка – один из важных и трудных вопросов в начальном обучении. Одним из перспективных решений его может быть «подключение» речевого опыта ученика. Общие свойства речи и музыкальной интонации определяют роль словесной речи как той первичной среды, где формируются простейшие навыки интонирования мелодической фразы. Неценима на первоначальном этапе обучения в фортепианном классе роль пения.

В музыке, как в словесной речи, существуют известные законы фразировки. Мы знаем, например, что звуки, приходящиеся на сильные доли такта или ритма, должны быть исполнены сильнее звуков, находящихся на слабых долях. Мы говорим также, что высокие звуки исполняются обыкновенно сильнее низких, и что при подъеме мелодии вверх звуки надо усиливать, а при падении вниз их надо ослаблять. Таким образом, наиболее сильным будет наиболее высокий и в то же время наиболее длительный звук, если он при этом еще приходится на самой сильной доле такта.

Правильная фразировка предполагает знакомство с делением мелодии на фразы, предложения, периоды и т.д., а в дальнейшем и умение самостоятельно разграничивать их. О фразировке (структуре и соподчиненности блоков) необходимо знать для того, чтобы правильно распределять вес в интонации во время исполнения произведения.

Работа над фразировкой благотворно влияет на развитие музыкальности, художественно-исполнительской инициативы ученика. Для того чтобы научиться искусству фразировки, необходимо больше слушать музыку, причем

не только фортепианную, и обращать внимание на то, как исполнитель объединяет звуки в музыкальные предложения.

И так музыкальная фразировка может быть исполнена выразительно на инструменте только в том случае, если соблюдены, по крайней мере, три основных условия: когда исполнитель:

1. осознает строение фразы (деление на мотивы), ее динамику (начало, подъем, кульминацию, спад) независимо от инструмента;
2. владеет средствами инструмента в достаточной степени, чтобы осуществить свое художественное намерение;
3. умеет слушать себя, свое исполнение как бы со стороны и исправлять замеченные недостатки.

Музыкальная фраза должна «пропеваться» как одно целое, на одном дыхании, и содержать своё логическое ударение, или главный акцент. Иногда фраза состоит из одного такта, но чаще из двух, четырех, восьми и т.д. Это значит, что не все такты одинаково весомы, и не все первые доли одинаково тяжелы. Играя фразу, следует объединить такты внутри нее, подчинить все ударения одному, главному логическому акценту, или кульминации. Она может находиться ближе к концу фразы, или в середине, реже – в начале. Построение фразы индивидуально и неповторимо, как неповторима сама мелодия. Правильная фразировка – один из признаков подлинной артистичности. Каждая прекрасная фраза зависит от технического совершенства исполнения, так как, несмотря на музыкальную интуицию, музыкант и его чувство пропорций, неверный штрих или неверная аппликатура могут нарушить непрерывность, лежащую в основе главной и убедительной фразировки, и приведет к искажению мыслей и намерений композитора. Важно научиться играть фразу цельно, не разрывая ее на части, и ясно отделять одну фразу от другой. Этому служит дыхание. Ведь музыка всегда связана с пением. Все великие композиторы и пианисты учились в игре подражать человеческому пению.

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва, Музыка, 1982.
2. Выцинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. М.. Классика – XXI, 2004.
3. Гондельвейзер А.Б. Пианисты рассказывают. Москва, Сов. Композитор. 1979.
4. Коган Г. Работа пианиста. М., 2004.
5. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов – на – Дону, Феникс. 2002.
6. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Москва, Сов. Композитор 1989.

Е.В. Гринева
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Работа над этюдами в классе специального фортепиано

Достижение исполнительского мастерства в первую очередь связано с общим музыкальным развитием учащегося, с воспитанием его художественного вкуса, с пониманием содержания исполняемых произведений

и задач их интерпретации. Исполнительное искусство требует, однако, и систематической работы над овладением необходимыми техническими навыками, так как точность, быстрота и разнообразие движений, которыми должен овладеть пианист, выходят за пределы двигательных навыков, приобретаемых в процессе повседневной жизненной практики. Без специальной тренировки, особенно важной в годы учения, пианист не может овладеть техникой игры на фортепиано. Разучивая только художественные произведения, и не занимаясь технической работой, учащийся неминуемо будет отставать в овладении технической стороной исполнения. Методика преподавания игры на фортепиано включает в работу учащихся инструктивный материал (этюды и упражнения) для овладения различными типами фортепианной фактуры и подготовки к исполнению трудных мест в тех или иных произведениях. Этюды, в частности, служат подготовкой к овладению элементами фактуры, характерными для различных стилей фортепианной литературы. На этюдах Карла Черни учащийся, например, подготавливается к исполнению сонатин В. Моцарта, М. Клементи, Л.В. Бетховена, этюды М. Мошковского и различные этюды концертного типа являются материалом для овладения виртуозными произведениями романтического стиля. Используемые в музыкальных школах этюды русских композиторов А. Аренского, А. Лядова, А. Глазунова являются высокохудожественными, инструктивными произведениями, в то же время приобщают учащихся к стилевым особенностям русской фортепианной музыки. Таким образом, работа над этюдами рассматривается не только как техническое упражнение в узком смысле слова (как развитие беглости пальцев, ловкости движений рук), но и как накопление исполнительного опыта, развитие определенных элементов исполнительского мастерства. Следует отметить, что метод разучивания того или иного этюда, тесно связан с самим материалом, т.е. с типом и строением этюда, а также зависит от возраста и индивидуальных особенностей ученика.

Работа над этюдами позволяет воспитывать у учащихся точные ритмические навыки, метроритмическую организованность. Этюды не только содержат материал для технического совершенствования, но и ставят перед учащимися разнообразные и артикуляционные задачи.

Слуховой контроль ученика имеет принципиально важное значение при работе над ними. Поставленная в том или ином этюде техническая задача может быть решена лишь при условии, что слуховое включение пианиста будет активизировано.

Чтобы извлечь из этюда максимальную пользу, важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отработку произведения. Надо помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже в самых, казалось бы, элементарных технических фигурах, воспроизведение всех деталей голосоведения способствует успешному преодолению технических трудностей. Ученик должен проникнуться мыслью, что достижение нужной беглости в этюдах, как и в любой пьесе художественной литературы, не цель, но лишь средство для выразительного красивого исполнения сочинения.

Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особо пристального внимания к разрешению имеющихся в них технических

трудностей. Для того чтобы эта работа велась более осознанно, ученику важно составить о них вполне ясное представление. Поэтому при знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора нотного текста, полезно проделать разбор *специально технический* - выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры. В дальнейшей работе над преодолением технических трудностей следует применять всевозможные способы работы:

- проигрывание в различных темпах;
- вычленение;
- ритмические варианты;
- транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности;
- специальные упражнения.

При подборе этюдов важно учитывать, что чрезмерные технические трудности отпугивают детей от работы, ставят психологические барьеры на пути их преодоления, поэтому усложнение технического материала должно быть постепенным. Во время работы над этюдами пальцы необходимо приучать к очень точным и экономным движениям. Нельзя позволять ученику допускать небрежности, «размахивать» пальцами. Четкое, компактное движение пальцев, нацеленное в донышко клавиши, даже в медленном темпе обеспечит в быстрых темпах удобство и ловкость. Нельзя забывать и о музыкальности исполнении этюдов. Важное значение в этюдах имеет аккомпанемент. Это своего рода дирижер: он воспитывает чувство метра и ритма. Характер этюда часто кроется именно в аккомпанементе. Необходимо помнить о паузах. Они также создают настроение и ритмическую упругость. Достижение певучей беглости возможно при разучивании этюда как кантиленной пьесы. Четкость пальцев хорошо вырабатывать, играя этюд на крышке инструмента.

Широко известен прием перегруппировки текста с заданной акцентировкой (по 3, по 4 звука) и с разнообразными ритмическими вариантами. Игра над клавиатурой (не касаясь клавиш) упорядочивает движение пальцев, убирает лишние «замахивания». Прием *non legato* укрепляет кончики пальцев. Полезно трудные места учить противоположным штрихом и с разными динамическими оттенками. Длинные пассажи эффективно учить с остановками, разделив их на мелкие интонации или варьируя в пассаже группировку. Также можно поучить текст «пробежками» одной сильной доли к следующей. Желательно также разучивать этюды на переносы рук в разные регистры, что осуществляется движением рук от плеча.

Таким образом, перед тем как играть этюд в быстром темпе, ученик должен хорошо усвоить и знать на память музыкальный текст, добиться уверенного исполнения этюда не только в медленном, но и среднем, достаточно подвижном темпе. Практика, однако, показывает, что это правило далеко не всегда соблюдается. Часто можно наблюдать, что ученик, еще не выучив нотный текст и не выработав необходимые навыки исполнения, пытается играть этюд максимально быстро. Кое-как справляясь с быстрым темпом и умея сыграть этюд с начала до конца, такие ученики проявляют беспомощность и незнание текста при проигрывании этюда в медленном движении. При этом надо отметить еще одно обычное явление: представление о быстром темпе у

малоопытных учеников отличается непониманием допустимых пределов этого темпа. Под быстрым темпом ученик часто подразумевает тот темп, в котором он не может сыграть этюд ровно и без ошибок, а темп доступный ему и являющийся для него предельно быстрым, он понимает, как медленный. Поэтому педагогически крайне важно приучить ученика к правильному пониманию того, что является для него медленным, средним и быстрым темпом и что служит критерием определения возможной быстроты исполнения. Вопрос этот важен не только для стадии разучивания этюда, но и для его исполнения на концерте или экзамене. Наблюдая неудачи исполнения этюдов на экзаменах, мы нередко слышим, что педагог объясняет подобные срывы тем, что ученик (загнал), т.е. от волнения стал играть быстрее, чем это было в его силах. Часто такие случаи являются результатом не только волнения, но и недостаточного представления ученика о темпе, в котором он должен играть. Можно сделать вывод, что главным и основным при работе над этюдами (также и при работе над каким-либо иным произведением), является продумывание и уяснение общей задачи, конкретных целей, к которым следует стремиться, и, в соответствии с этим, тщательное разучивание музыкального текста. «Разучивая произведение, я его играю очень медленно и точно в отношении нотного текста, представляя себе, как это должно звучать в окончательном виде и добиваясь соответственно этому определенной звучности, нюансировки и фразировки. При такой работе нотный текст постепенно «оживает», а руки, так сказать, входят в текст» (Г.Г. Нейгауз).

Итак, можно сделать следующие выводы: Разностороннее обучение игре на фортепиано предусматривает постоянную работу в этом направлении. Помимо систематических упражнений для развития технического мастерства, в фортепианной педагогической практике значительное место занимает специальная работа над этюдами. В творчестве выдающихся русских (советских) и западноевропейских композиторов этюд как форма высокохудожественного сочинения, занимает особое место. К этюдам, как к специфическому жанру фортепианной литературы, необходимо относиться с самым пристальным вниманием и с большой ответственностью.

Метод разучивания того или иного этюда тесно связан с самим материалом (типом и строением этюда), а так же зависит от степени подготовленности, возраста и индивидуальных особенностей ученика. Поэтому в методике работы над этюдами не следует придерживаться каких-либо универсальных штампов и приемов.

Работа над этюдами - это не только упражнения для развития кисти, пальцев - это физическая тренировка для достижения выносливости всего аппарата, укрепления пальцев. Эта работа вырабатывает у ученика чувство ритма, хорошее ощущение клавиатуры, ровный звук, певучесть.

Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении типичных исполнительских трудностей и что они сочетают специальные технические задачи с задачами музыкальными. Тем самым использование этюдов создает предпосылки для плодотворной работы над техникой.

Важно, чтобы работа над этюдами дополняла изучение художественных произведений: подготавливала к преодолению трудностей намеченного в индивидуальном плане произведения, углубляла и расширяла нужные для него технические навыки. И все же основное место в области технического развития учащегося в период обучения в школе остается за этюдами - самой разнообразной трудности, видов, стилей. Педагог умело сочетает их с художественными произведениями, ставящими серьезные для учащегося технические, а на более высоком уровне подготовки, и виртуозные цели.

Список литературы:

1. Алексеев А. «Методика обучения игре на фортепиано», Государственное музыкальное издательство – М. 1961 г.
2. Гофман И. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре», Классика – XXI – М.2002 г.
3. Грохотов С.В. «Обучение игре на фортепиано», Классика – XXI век, Москва 2009
4. Достал Я. «Ребенок за роялем». Музыка – М.1981 г.
5. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», Музыка – М.1982 г.

*О.Е. Котельникова
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Воображение - как метод формирования пианистических навыков.

*«Воображение – важнее, чем знания.
Знания ограничены, тогда как
Воображение охватывает целый мир...
А. Эйнштейн.*

*«Воображение-это начало создания.
Вы воображаете, что хотите; вы желаете то, что воображаете;
и, наконец, вы создаёте, то, что желаете».
Джордж Бернард Шоу.*

Воображение – это психический процесс, процесс создания нового в форме образа, представления или идеи.

Оно – неотъемлемая составляющая творческого мышления, которое является залогом творчества вообще.

Поэтому воображение – главный объект формирования и развития творческих способностей.

Процесс воображения присущ только человеку и является основным и необходимым условием его трудовой деятельности. Именно в процессе труда воображение возникло и развивалось. Вместе с тем, всё, что создаётся фантазией человека, неизбежно произрастает из действительности. Поэтому воображение можно назвать одной из форм действительности. Чем больше знаний и наблюдений у человека, тем богаче у него воображение. Поэтому распространённое мнение, что у детей воображение развито лучше, чем у взрослого – ошибочно. Так как воображение берёт своё начало из жизненного

опыта, а у ребёнка этот опыт ещё невелик. Зато воображение гораздо свободней, чем у взрослого человека. Именно эту свободу часто воспринимают за богатство. А значит перед педагогом стоит очень важная задача – развитие воображения ребёнка!

Лев Семёнович Выготский (наш современник, учёный, психолог) выделяет 3 основные функции воображения:

1. Последовательная. Чтобы вызвать у ребёнка живое представление о предмете, необходимо в реальной жизни найти все элементы, из которых будет построено представление.

2. Эмоциональная. Всякая эмоция имеет своё внешнее и внутреннее состояние, а это значит, что фантазия является аппаратом, непосредственно осуществляющим работу наших эмоций.

3. Воспитательная. Позволяет развивать и упражнять свои способности.

Музыкальное воображение имеет свои отличительные особенности.

Оно тесно связано с эмоциями. Активная работа фантазии вызывает богатую эмоциональную картину состояния детей. Общеизвестно, как дети воспринимают сказки. Они переполнены эмоциями, по силе не уступающими эмоциональной картине взрослых в самые значимые моменты жизни. А детская игра? Она просто теряет смысл для ребёнка, если у неё отсутствует яркий эмоциональный фон и, одновременно, игра целиком зиждется на активной деятельности воображения.

В музыкальном искусстве воображение, фантазия имеют чрезвычайно важное значение. Средства музыкальной выразительности способствуют созданию в нашем сознании художественных образов и наоборот – благодаря активности воображения, его воссоздающей и творческой особенностей, маленький пианист постепенно овладевает средствами музыкальной выразительности, в том числе и пианистическими приёмами. Помимо музыкальных способностей, которые формируются в процессе развития музыкального воображения, оно имеет огромное значение для развития личности ребёнка, особенно в части развития эмоциональной сферы. Он становится свободным от стереотипов, он способен находить разные способы решения одной задачи. Он учиться по разному реагировать не только на разную по характеру музыку, но и музыку одного характера, находя при каждом новом прослушивании новые детали и нюансы. Становится эмоционально более развитым, отзывчивым.

Музыка во многом отличается от других видов искусств – её выразительные средства и образы не столь наглядны, как образы живописи, театра и кино. Язык точных понятий ей чужд. Музыка обращается преимущественно к чувствам и настроениям людей. Не имея зрительного образа, музыка является чистой формой абстрактного искусства. Содержание музыки познаваемо, но нет точного предметного соответствия между звуковыми образами и образами действительности. Ей свойственно передавать настроения в очень условных звуковых образах.

Обозначим кратко особенности развития воображения в младшем школьном возрасте.

Успешный процесс обучения во многом опирается на воображение детей и способствует его развитию. Как показывают исследования В. В. Давыдова,

воображение порождает потребность в учебной деятельности у детей 6-8 летнего возраста. Игра уже не удовлетворяет полностью познавательных стремлений ребёнка, поскольку в ней преобладает предметное содержание, а достаточно жёсткие правила ограничивают активность ребёнка. Воображение заставляет обращаться к познанию отдалённых объектов и предметов (другие страны, люди, жизнь в будущем и т.д.) Игра всегда статична по содержанию и не даёт возможности развернуться плану воображения ребёнка. Такая возможность появляется в учебной деятельности.

Успешный процесс обучения в классе фортепиано во многом опирается на воображение детей и способствует его развитию. Главное – заинтересовать ребёнка, «раздуть искру личного». Это может быть зримый образ, минутное настроение, определённое воспоминание. Таким образом воздействуя на эмоциональную память ученика, пробуждаем его воображение, так необходимое нам для дальнейшего процесса формирования пианистических навыков. Мы побуждаем его на дальнейший поиск нужных в данный момент ощущений. В работе используется метод беседы, входе которой мы вместе с учеником выясняем или придумываем программу произведения, ищем художественный образ. Мы вместе формулируем «эмоциональное зерно пьесы». Такая совместная работа раскрепощает, вдохновляет ученика. Он чувствует себя партнёром, созидателем. Вживаясь в рождённую в совместном творчестве историю, мы рожаем эмоцию, наполняем конкретным содержанием и переживанием музыкальные образы. А далее мы обращаемся к физическому воплощению художественного образа, то есть к поиску нужного штриха, тембра, динамики, к формированию пианистического приёма.

При построении обучения необходимо учитывать ряд особенностей, обусловленных самой природой детского воображения, за счёт которого и происходит постижение новых знаний.

Воображение – это всегда способность охватывать целое раньше частных. Поэтому в обучении необходимо раскрывать общие понятия раньше его частных свойств и проявлений. Необходимо предоставлять не сам ответ, а подталкивать ребёнка к поиску этого ответа. В это связи основное дидактическое требование к обучению при опоре на воображение – не давать готовых знаний, поскольку готовое знание сужает воображение, притупляет его возможности и развитие.

Одной из характерных черт детской психологии является мышление в конкретных образах.

Мне представляется, что язык звуков сам по себе слишком абстрактен, чтобы надолго заинтересовать ребёнка. Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена в конкретном художественном образе, и выражена непосредственно в звуке, темпе и соответствующих игровых приёмах. Для детей средней одарённости – самой доступной формой музыкального высказывания является словесный текст. Большое значение в работе музыкального воображения играют зрительные образы, например: хорошо знакомый герой сказки, с ярко выраженными образными чертами, например: зайка прыгает, мишка большой и тяжёлый, колобок катится и он весёлый... Музыкально-слуховые образы переходят из области эмоционального в область сознательного отражения. Поэтому для развития воображения важно

стимулировать детей к высказыванию собственных идей по поводу музыки. Стимулировать, задавая открытые вопросы: « Какой у тебя ёжик?», « Куда катится твой колобок?», « О чём плачет зайка?». И чем большее количество ассоциативных связей сможет оживить в своей памяти ребёнок, тем лучше активизируется его воображение. Музыкально-слуховые представления находятся в постоянной взаимосвязи с процессами мышления и восприятия. Важно отметить, что в зависимости от своего жизненного опыта 2 человека, услышав одно произведение, могут совершенно по-разному оценить его. Все эти особенности в музыке, её исполнение и создание обусловлены работой воображения, которое, подобно отпечаткам пальцев, никогда не может быть одинаковым даже у двух людей.

Чтобы творческие проявления детей на уроках фортепиано имели активный и эмоциональный характер, преподавателю, в своей работе, необходимо знать следующее:

1. Для активизации воображения необходимо вызвать в памяти ребёнка как можно больше ассоциативных связей. А для этого следует подбирать яркий, доступный, звукоизобразительный репертуар, направленный на активную работу фантазии. «Колобок», «Ёжик», «Плакса», «Дразнилка», голоса животных, дождик, колокольчики – это очень, доступно для ребёнка. Эти образы понятны, знакомы, ассоциативны. Для вербализации образа педагог может предложить ребёнку сочинить слова, нарисовать рисунок к пройденным пьескам, а значит, детское воображение активизируется, фантазия проснётся, творческий процесс нам обеспечен.

2. Подобранный педагогом репертуар должен являться основой формирования конкретных творческих навыков и в тоже время отвечать учебным требованиям.

3. Использовать приёмы, методы и формы работы, способствующие созданию на уроке атмосферы творческой активности, заинтересованности, всё чему мы хотим научить, следует не диктовать, а совместно, как бы заново открывать, включая ученика в активную, творческую работу. Используя детское воображение можно самые сложные или элементарные задачи сделать интересными и волнующими.

4. Разрабатывать серию творческих заданий.

Например: придумать ребус с названием нот, решить ритмические задачки, придумать сказку, сочинить стишок на заданный ритм, изобразить на инструменте природное явление (гром, водопад, солнечное затмение, дождик...) или поиграть в игру под интригующим названием «Давайте пошалим». Суть игры заключается в формировании у ребёнка понятия о взаимосвязи пианистического приёма и художественного замысла, взаимосвязи между тем « о чём играю и как играю». А значит, постепенно приходит осознание того, что исполнять можно по-разному, и изобразить можно кого угодно, главное захотеть. Эта игра довольно хулиганистая, потому, что все штрихи в нотном тексте мы исполняем наоборот, то есть: там, где у автора стаккато - исполняем легато, там, где легато - играем стаккато. Также меняем динамику, а значит меняется и тембр звука, следовательно меняется образ, художественный замысел композитора. Меняется почти всё, а главное меняется и сам ребёнок! Ведь он почти композитор! Он сам творит! А как работает

воображение! А сколько восторга и любопытства в этом процессе! Для такой игры очень подойдёт сборник И. Корольковой « Концертный репертуар маленького пианиста». Вариантность исполнения одного и того же произведения ведёт к формированию у учащегося богатого, творческого воображения, повышает художественную выразительность игры.

У Агнии Барто есть замечательный стишок:

*«Я небесный верхолаз!
Я по небу лазаю
А потом оттуда – раз!
Опускаюсь на землю
Ты не веришь? Ну и что ж
Всё равно это не ложь,
А моя фантазия!»*

Список литературы:

1. Выготский Л.С. « Воображение и творчество в детском возрасте». Издательство: Лабиринт. 1999.
2. Давыдов В.В. « Психологическая теория учебной деятельности и методов начального обучения, основанных на содержательном обобщении». Издательство: Пеленг, 1929.
3. Баренбойм. Л.А. « Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства». Л.: Музыка, 1929г.
4. Артоболевская А.Д. «Первая встреча с музыкой». М.: Советский композитор, 1986г.

О.Е. Котельникова
*преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Формы работы в концертмейстерском классе

Концертмейстер – самая распространённая профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в классе по всем специальностям (кроме пианистов), и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии, и на преподавательском поприще (в классе концертмейстерского мастерства). Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы творчества, эстетические центры, музыкальные и педагогические училища и вузы. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока: игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это глубоко ошибочная позиция. Солист и пианист в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильнее было бы ставить вопрос не об

аккомпанементе (то есть о каком-то всё же подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе и школе искусств занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем совместно с педагогом приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Работа концертмейстера, в связи с возрастными особенностями детского исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «*accompagner*» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору.

Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер (нем.) – мастер концерта. Концертмейстер – музыкант, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах.

Деятельность аккомпаниатора-пианиста подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие концертмейстер включает в себя нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т.д.

Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

В настоящее время в России стали проводиться конкурсы-фестивали концертмейстеров, на которых, помимо состязаний музыкантов, обсуждаются такие проблемы как «несоответствие сложнейших задач, стоящих перед концертмейстером (его роли в ансамблевой работе с солистом, его значения в развитии музыканта и его вкладе в конечный художественный результат), и того места, которое по большей части отводится аккомпаниаторам».

Интересно, что в настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Термин же «аккомпаниатор» - в методической литературе адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам. Музыкальная энциклопедия вообще не дает понятия «аккомпаниатор». В ней есть статьи «аккомпанемент» и «концертмейстер». Тенденция к синонимии двух терминов наблюдается в работах пианистов-практиков. Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом смысле этого слова – он не только исполняет произведение с певцом, но и работает с солистом на предварительных репетициях.

Цель работы – найти пути решения творческих задач, необходимых для полноценной профессиональной деятельности концертмейстера.

Задачи работы - изучить и обобщить имеющиеся научные исследования, методические рекомендации и практический опыт в области творческой и педагогической деятельности концертмейстера; описать музыкальные способности, умения и навыки, а также психологические качества, необходимые для работы концертмейстера; выявить специфику деятельности концертмейстера-пианиста в условиях детской музыкальной школы; опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт работы систематизировать формы, методы и приемы работы.

Комплекс способностей умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности концертмейстера.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Здесь мы говорим не только о виртуозных качествах, но и о владении туше, разнообразными приёмами звукоизвлечения. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист не достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п. В то же время в искусстве концертмейстера с особой силой проявляются такие краеугольные составляющие деятельности музыканта, как бескорыстность служения красоте, самозабвение во имя солирующего голоса, во имя одушевления партитуры.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью и - практика достаточно часто это подтверждает - особым даром,

«аккомпаниаторским чутьём» (а им обладает далеко не всякий исполнитель равно, как не любой исполнитель одарён качествами солиста), хорошим музыкальным слухом, воображением. Также важно умение охватить образную сущность и форму произведения, артистизм, способность образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым. Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Еще труднее, но необходимо при этом сохранить свой индивидуальный облик.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение ребёнка перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Знания и навыки необходимые концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в музыкальной школе:

- В первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

- Владение навыками игры в ансамбле;
- Умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что полезно, что необходимо для работы с вокалистами, а также при игре с духовыми инструментами;
- Умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- Знание основных дирижерских жестов и приемов;
- Знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию;
- Знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомленность об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии;
- Знание приемов игры на различных музыкальных инструментах: балалайке, домре, струнно-смычковых и духовых инструментах;
- Знание правил для того, чтобы правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;
- Умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонию к заданной теме в простой фактуре;
- Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету.

Чтение с листа.

Одним из важных аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладаешь этим навыком. В учебной практике ДМШ часто бывают ситуации, когда у аккомпаниатора нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом. К тому же обилие репертуара, находящегося в обороте в работе с учащимися разных специальностей не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный и литературный текст, представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Мысленное прочтение материала является эффективным методом для овладения навыками чтения с листа. Впрочем, момент мысленного охвата нотного текста предваряет игру и в процессе аккомпанирования, так как прочтение нот всегда предшествует их исполнению.

Фактически воплощение только что прочитанного текста происходит как бы по памяти, ибо внимание все время должно быть сосредоточено на дальнейшем. Не случайно опытный концертмейстер переворачивает страницу за один или два такта до того, как она доиграна до конца. При чтении нот с листа исполнитель должен настолько хорошо ориентироваться в клавиатуре, чтобы ему не было нужды часто на нее поглядывать, и он мог бы мобилизовать все свое зрительское внимание на непрерывном осознании читаемого текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, ибо неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может дезориентировать и попросту сбить солиста.

При чтении аккомпанемента с листа в ансамбле с солистом-инструменталистом категорически запрещаются любые остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться.

Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа, с тем, чтобы довести эти умения до автоматизма. Однако чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу

фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, темпа, тональности, динамики, фактуры и т.д.

Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующей логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

При комплексном подходе к прочтению нового музыкального текста главной задачей является правильное расчленение текста на комплексы звуков, образующих в совокупности осмысленное сочетание. Единовременный охват таких сопряженных звуков вызывает слуховое представление, которое закрепляется в музыкальной памяти. Накопление в памяти слуховых представлений в дальнейшем ускоряет процесс чтения с листа. Одной из наиболее распространенных форм типовых связей является связь звуков в гармоническом плане и связь гармонических комплексов друг с другом.

На этапах тренировки чтения аккомпанемента с листа эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно представить логику и динамику ее развития. Последовательность полезно проиграть с точным соблюдением длительности каждого аккорда, без повторений одного и того же аккорда на метрических долях. При этом подчас, обнаруживается интересный ритм, образуемый сменой гармоний.

После достаточной тренировки такие представления возникают чисто мысленным путем, без предварительного проигрывания и являются одним из важнейших условий быстрой ориентировки в тексте нового произведения. Для чтения нотного текста, изложенного на трех и более нотных станах, (в вокальных и инструментальных произведениях с сопровождением рояля) быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование.

Для хорошей ориентировки в нотном тексте аккомпаниатор должен выработать комплексное восприятие и в отношении мелодических связей. Мелодическое движение быстрее воспринимается, если ноты мысленно группируются в соответствии с их музыкально-смысловой принадлежностью. Образующиеся при этом слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и мышечно-тактильными ощущениями. При повторной встрече с подобной интонацией (восходящее, нисходящее, арпеджированное движение, опевание и др.).

Музыкант ее легко узнает и почти не нуждается во вторичном разборе.

Единовременный охват мелодических образований, начиная от простейших интонационных ячеек до развернутых мелодий, особенно важен при прочтении полифонизированной ткани, что встречается в аккомпанементах нередко.

При чтении аккомпанемента с листа, помимо умения расчленить фактуру сочинения на составные гармонические и мелодические комплексы, важно ощутить характерность, присущую различным композиторским стилям.

Чтение с листа аккомпанемента – процесс еще более сложный, чем чтение обычного двухручного изложения. Читающий с листа часть трехстрочной и многострочной партитуры должен зрением и слухом следить за солистом или другими исполнителями и координировать с ними свое исполнение. Поэтому для чтения с листа аккомпанемента необходимо прежде всего овладеть навыками целостного зрительного и слухового охвата всей трехстрочной партитуры, включая слово. Исходя из опыта работы в концертмейстерских классах, предлагается поэтапная методика овладения навыком чтения аккомпанемента с листа. Такой навык формируется из нескольких стадий постепенного охвата трехстрочной партитуры:

1. Играются только сольная и басовая партии. Музыкант приучается следить за партией солиста, отвыкает от многолетней привычки охватывать только фортепианную двухстрочную партитуру. Такой прием игры особенно нужен в классе сольного пения, когда ученик еще недостаточно хорошо знает свою партию и нуждается в поддержке концертмейстера.

2. Исполняется вся трехстрочная фактура, но не буквально, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук, иногда меняя последовательность звуков, снимая удвоения. При этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом.

3. Аккомпаниатор внимательно читает поэтический текст, затем играет одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом надо запомнить, в каких местах располагаются цезуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация.

4. Музыкант полностью сосредотачивается на музыкальной партии; хорошо выигравшись в аккомпанемент, подключает вокальную строчку (которую поет солист, или подыгрывает другой исполнитель, подпекает сам аккомпаниатор, воспроизводит магнитофон).

Важно при чтке с листа умение сразу находить удобную аппликатуру для исполнения технических пассажей. Для этого нужно мысленно расчленять пассаж на группы, находить в нем опорные точки и представлять себе аппликатуру – каким пальцем нужно попасть на опорную точку.

Согласно данным музыкальной педагогики, такого рода творческая работа «в уме» относится к высшим проявлениям внутренне слуховых способностей. Поэтому предполагается наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

Методика обучения чтению с листа связана с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения; уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, также, как и протекает процесс прочтения словесного текста. Такое явление в психологии называется целостным или синтетическим восприятием. Грамотный человек читает книгу или газету не по буквам и даже не по слогам,

а охватывает слова или группы слов по их очертаниям, часто по началу слова, догадываясь о его смысле, о том или ином фразеологическом обороте. И при чтении с листа музыкального произведения чрезвычайно существенно упрощать текст, избирая самое необходимое. Трудно бывает тем пианистам, которые судорожно цепляются за все ноты, безнадежно пытаются исполнить всю фактуру. Решающим условием успеха является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе – характера, тональности, ритма, динамики, фактуры и т.д. «Максимум музыки и минимум нот» - так говорят опытные пианисты.

Транспонирование.

Концертмейстеру музыкальной школы, помимо чтения с листа, совершенно необходимо умение транспонировать музыку в другую тональность. Умение транспонировать входит в число непереносимых условий, определяющих его профессиональную пригодность. В вокальном или хоровом классе ДМШ концертмейстеру нередко могут предложить сыграть аккомпанемент не в той тональности, в которой напечатаны ноты. Это объясняется тесситурными возможностями голосов, а также состоянием голосового аппарата детей на данный момент. Для успешного аккомпанемента в транспорте музыкант должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях. Необходимо также практическое знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов.

Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В случае транспонирования на полутон, составляющий интервал увеличенной примы (например, из до минора в до-диез минор), достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков) Транспонирование на интервал малой секунды в некоторых случаях можно представить как переход в тональность, смещенную на увеличенную приму (например, переход из до мажора в ре-бемоль мажор, который мыслится пианистом как до-диез мажор). На интервал секунды транспонировать труднее, так как обозначение читаемых нот не соответствует их реальному звучанию на клавиатуре. В данной ситуации решающую роль приобретает внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, функциональных смен, структуры аккордов и их расположения, интервальных соотношений и взаимосвязей - как по горизонтали, так и по вертикали.

В процессе транспонирования с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение аккомпаниатора мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, сектаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т. д.

Тренировка навыков транспонирования проводится обычно в следующей последовательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию. Транспонирование с листа на кварту чрезвычайно сложно и на практике редко встречается.

При транспонировании на терцию может быть использован облегчающий прием, состоящий в следующем. Если транспонируешь на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаются так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше». А при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаются так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже».

При транспонировании знакомого уже произведения, как и при чтении с листа важно, прежде чем начать игру, отчетливо представить себе звучание произведения (хотя бы в основной тональности), внутреннюю логическую схему его развития, линию мелодико-гармонического движения. Важно мысленно очутиться в новой тональности, вспомнить, как строятся в ней основные аккорды (на клавиатуре). Нужно видеть и слышать не отдельные изолированные звуки, а их комплексы, гармонический смысл, функцию аккордов.

Значительно облегчает транспонирование способность следить в первую очередь за партией солиста и одновременно за движением баса (нижнего голоса музыкальной партитуры). Концертмейстер с хорошим гармоническим слухом, представляя развитие мелодии солиста, не будет ошибаться в ведении басовой линии. Этот прием ускорит приближение желанной цели: схватывать в новой тональности сразу четыре (включая словесную) строчки партий солиста и музыкального инструмента. Несомненно, быстрота ориентировки в новой тональности достигается скорее теми, кто любит и умеет подбирать по слуху, импровизировать. Им легче предвидеть ход музыкального развития, догадаться о тех элементах фактуры, которые не успели заметить и осознать. При освоении навыков транспонирования свое полезное действие окажет комплексное восприятие разных типовых связей нотного текста (секвенционных последовательностей, движения звуков параллельными интервалами, мелодических образований по типу мелизмов и др.). При транспонировании незнакомого аккомпанемента очень важен этап предварительного просмотра нотного текста, во время которого музыканту надо постараться мобилизовать свои аналитические способности и услышать музыку внутренним слухом.

Подбор по слуху.

Формы работы концертмейстера в музыкальной школе предполагает желательность, а в некоторых случаях и необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т.д. Такие умения понадобятся в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных детских песен не имеется нот с полной фактурой (классический вокальный репертуар исключает широкое использование импровизации).

Подбор аккомпанемента по слуху является не репродуктивным, а творческим процессом, особенно если концертмейстер не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий.

Гармонизация мелодий по слуху, в отличие гармонизации как способа решения задач по курсу гармонии, - практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения.

Психологическими предпосылками формирования гармонизации по слуху являются внутренне слуховые и мыслительно-аналитические процессы.

Суть первых – в произвольном оперировании гармоническими представлениями, в создании обобщенного гармонического образа вокальной или инструментальной мелодии. Для успешного подбора гармонии к мелодии необходима достаточная степень автоматизации внутренне слуховых процессов (сенсорные навыки).

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – ее жанр и характер. Концертмейстер должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, баркарола и др. танцы, лирическая песня и т.п.).

Неоспоримой основой сопровождения многих медленных протяжных, а также маршевых мелодий является аккордовая вертикаль, песен-полек – традиционная формула «бас-аккорд». При отсутствии в мелодиях легко определяемых признаков указанных жанров (подвижных, шуточных, энергичных, с национальным колоритом, джазовых) акцент должен быть сделан на выявлении их характера путем конкретного фактурного оформления сопровождения. В этих случаях допускается большая вариантность в выборе формул фактуры и их ритмического оформления. В выявлении жанра и характера мелодии большую роль играет ритмизация фактурных формул (например, синкопированные ритмы в мелодиях джазового и эстрадного плана).

Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, втором эпизоде). Концертмейстер должен также в совершенстве овладеть навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с маленькими вокалистами, еще не имеющими устойчивой интонации, и на этапе разучивания песен и вокализов. Импровизация аккомпанемента по слуху, в отличие от аранжировки нотного оригинала, является одноразовым исполнительским процессом и осуществляется после обязательной мысленной подготовки. Творческие процессы в ходе мысленной подготовки протекают без опоры на исполнительские пробы реального звучания.

Согласно данным музыкальной педагогики, такого рода творческая работа «в уме» относится высшим проявлениям внутренне слуховых способностей. Поэтому предполагается наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

Купирование.

В старших классах ученики исполняют крупные концертные формы. В работе пианиста над инструментальными концертами существует своя специфика. Очень часто на учебных концертах исполняются лишь первые

«соло» из произведений крупной формы. Так как такие произведения, как правило, имеют двойную экспозицию, то возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры – ее незаметность. Нужно постараться провести главную тему так, как она изложена в начале, а затем сделать переход ближе к вступлению солиста, соблюдая естественность модуляции и необходимую симметрию. Распространенное в практике проигрывание всего нескольких тактов перед вступлением солиста выглядит искусственным и ничего не может дать ученику в смысле настройки на характер музыки. Концертмейстеру приходится что-то сокращать, как бы делая собственное переложение оркестровой партии, но не в ущерб музыке. Важная задача концертмейстера – постараться имитировать звучание оркестра, изобразить на рояле необходимую разницу звучания струнных, духовых или ударных инструментов.

Работа в ансамбле.

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста». При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также взятие дыхания следует учитывать и при работе с вокалистами. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с разными инструментами должна быть также разной, например, с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играют ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание флейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру

пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основным принципом здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию – вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после настройки флейты или кларнета нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Сущность же аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда – и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов,

«добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель-ученик запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Рассуждая о работе концертмейстера, я не забываю о заявленной для обсуждения теме. В отношении специфики предмета разговора в ДМШ можно отметить возраст солистов и соответствующий репертуар, который зависит от уровня учащихся. Формирование профессионализма и творческих навыков юного музыканта-инструменталиста очень во многом зависит от работающего с ними концертмейстера. Как правило, пианисты обладают большим объемом знаний не только в фортепианной литературе. Чтобы не превращать урок с учеником в урок работы с концертмейстером, пианист не только следует за указанием педагога, но и является основным созидающим процесс формирования произведения. Именно аккомпанируя на первых порах хорошему концертмейстеру, в ученике воспитываются чувство формы, цельности исполнения, последовательности развертывания музыкальных образов.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником. Развитие этих навыков возможно при развитом чувстве ритма и ощущении ритмической пульсации, единой для всех участников ансамбля.

Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата. Таким образом, задействуются слуховые, зрительные, двигательные, мыслительные и психологические процессы.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу - концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (инструменталиста) - концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

В заключении необходимо отметить: концертмейстерское мастерство – не упрощённая разновидность ансамбля, а предмет, который не только изучает законы взаимодействия родственных видов искусства, но и способствует их ещё большему сближению.

Список литературы:

1. Барина М.Н. Очерки по методике фортепиано. Л., 1926.
2. Мур Джеральд «Певец и аккомпаниатор» . - М.: Радуга, 1987 г. – 432 с.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность Музыка в школе – 2001 - № 4.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учеб. пос. для студ. пед. вузов и средних проф. учеб. заведений.- М.: Академия, 2002, 192 с.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961
6. О работе концертмейстера. – Сост. М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1974 г.
7. Советы аккомпаниатора.— 2-е изд., испр. и доп.— М.: Музыка, 1987.— 60 с.
8. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – Сост. Ф.Д. Брянская. – Москва, 1971 г.
9. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. Л.: Музыка, 1972.
10. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4.
11. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога М., Музыка, 1996.
12. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах:

Психологическая подготовка к публичному выступлению

Проблема психологической подготовки музыканта к выступлению – одна из важнейших тем в исполнительском искусстве. Нет музыканта, который ни разу бы не волновался перед выходом на сцену. Публичные выступления – это особая форма музыкальной деятельности. Она помогает более точно выявить музыкальные способности, динамику развития ученика, в то же время пробуждает исполнительскую смелость и волю, воспитывает эстрадную выдержку, творческое воображение и эмоциональную отзывчивость, артистизм.

На исполнительство оказывают влияние многие факторы. Имеют значение физическая и нервная конституция ученика, общекультурный, интеллектуальный уровень, что составляет особенности его индивидуальности. Доминирующим решающим фактором является метод обучения музыке. Публичное выступление – это итог всей системы обучения ребенка музыке, где все взаимосвязано. Воспитание музыкального мышления, слушания, памяти, двигательных навыков, контроль преподавателя над режимом и дисциплиной домашних занятий.

Публичное выступление как чрезвычайно сложный процесс напрямую зависит от физического, умственного и эмоционального состояния пианиста не только в момент самой игры на сцене, но и задолго до нее. Многие музыкальные эксперты сходятся в том, что вдохновенное, на высоком уровне прочтение музыкального материала на сцене возможно только тогда, когда музыкант – исполнитель находится в **оптимальной концертной готовности**. К слагаемым оптимальной концертной готовности относятся физическая подготовка; умственная и эмоциональная подготовка – это два компонента, которые представляют собой **психологическую подготовку**.

Успешность публичного выступления ученика на сцене зависит от психологической подготовки к общению со слушателем. Сценическое волнение, переходящее в панику – это бич большинства учеников. В такой момент игра лишается управления, память изменяет, движения сжимаются, ученик каменеет, путает, ошибается, смазывает. Удовольствия от такой игры нет, а результат – жестокая психологическая травма.

Чем больше ученик доволен своим обучением игре на фортепиано, тем сильнее его возможность реализовать себя в музыкально-исполнительской деятельности, а значит и ниже его уровень тревоги. Умение тонко чувствовать настроение ученика в определенный момент, поддержать, подкорректировать его чувства и настроение при подготовке к выступлению и прямо перед ним – являются фактором снижения тревоги ученика.

Одна из причин детской тревожности – неправильно подобранная программа, ее завышенный уровень. Лучше исполнять не сложные произведения качественно и хорошо. Безусловно, составляя учебный репертуар учащегося, преподаватель учитывает требования программы, его пожелания. Степень технической и художественной сложности этих произведений не

должен превышать исполнительские возможности учащегося на данном этапе его развития, но, в то же время, было бы полезно, чтобы на выполнение этих произведений можно было продемонстрировать его постепенный исполнительский рост. Произведения, которые требуют крайних усилий учащегося, не рекомендуется выносить на публичные выступления, хотя их очень полезно включать в репертуар, особенно если это соответствует личному желанию учащегося. Так, преподаватель заранее исключает ту часть концертного волнения, которая возникает из-за непреодолимой сложности.

И все – таки основная проблема заключается в умении и способности учащегося сосредоточиться на исполняемом произведении. Это наиболее эффективный метод борьбы со сценическим волнением. У детей музыкально одаренных, этот дар проявляется в какой-то мере интуитивно. Но это не значит, что его не надо развивать. Выступление детей на сцене зависит не только от степени их подготовленности, но и от их внутреннего настроения. Психолог Игорь Вагин пишет: «Опыт доказывает, что успеха добиваются не самые умные, а самые эмоционально устойчивые, верящие в себя люди».

Нельзя сравнивать успешность того или иного открытого выступления учащегося. Возможны ситуации, когда одаренный музыкант терпит сценическое фиаско; а бывают такие ситуации, когда неплохо показать себя может учащийся не слишком яркой одаренности. Сценой проверяется все: и природные музыкально-исполнительские данные, и «технический» потенциал, и устойчивость психики.

Анализируя проблему сценического волнения, педагоги – музыканты отмечают, что многое здесь зависит от психологии исполнителя, типа его нервной системы, умения настроить себя на успех, силы воли. Для правильной подготовки выступления нужно определить особенности личности ребенка, а для этого требуется психологическая помощь. Необходимо исследовать свойства нервной системы ребенка, его память, мышление, реакцию темперамента и других индивидуальных особенностей. В процессе психологической подготовки к публичным выступлениям необходимо учитывать индивидуальные особенности психики учащегося. Сценическое волнение на всех действует по-разному. Чтобы успешно воздействовать на то или иное эмоциональное состояние, музыканту необходимо его осознать, дать ему название, оценить.

Публичное волнение нужно рассматривать как разновидность эмоциональных состояний, которые зависят от личностных особенностей индивидуума. Вследствие индивидуальных особенностей психической организации каждого исполнителя, состояние волнения по-разному отражается на качестве исполняемых произведений. Одному волнение помогает блестяще справиться со своей творческой задачей, способствует большей яркости исполнения, лучшему контакту исполнителя со слушателем, то другому приходится затрачивать массу лишней энергии на преодоление волнения и при этом исполнитель не всегда достигает желаемого результата, у многих волнение доходит до болезненного состояния. Чаще всего это проявляется в нарушении скоростной регулировки, теряется чувство темпа, нередко исполнителю кажется, что он играет очень тихо, что его не слышно, и он начинает играть на нюанс выше или гаснет темперамент, игра становится

бесцветной, беззвучной. Худшее в этой ситуации, если отказывает память. Иногда это сказывается не только на двигательной памяти, но и на музыкальной.

Еще одна из распространенных причин волнения является – мысль о провале. Среди неопытных музыкантов, все-таки главной болезнью является – «выпадение» текста. «Исполнители волнуются оттого, что боятся забыть, а забывают оттого, что волнуются» - слова известного скрипача Леонида Когана.

Можно выделить **основные приемы и способы по формированию сценической устойчивости:**

1. Выявление потенциальных ошибок.

Для обнаружения возможных ошибок, даже когда программа выступления идеально выучена, можно предложить несколько приемов:

1. В медленном или среднем темпе, уверенным крепким звуком с установкой на безошибочную игру, сыграть произведение с завязанными глазами.

2. Игра с помехами и отвлекающими факторами.

3. В момент исполнения программы в трудном месте педагог произносит психотравмирующее слова «Ошибка», но музыкант при этом должен суметь не ошибиться.

4. Для учащенного сердцебиения попрыгать, побегать и сразу начинать исполнять программу. Это состояние похожее перед выходом на сцену. От выявленных ошибок нужно избавляться игрой в медленном темпе.

2. Концентрация внимания.

Она складывается из ясности и быстроты мышления, способности четко представлять программу выполняемых игровых движений и воплощаемых слуховых образов. Волевое сосредоточение внимания позволяет музыканту перенести все то, что было сделано в умственном плане, в процессе предварительной работы во внешний план, т.е. показать свою работу слушателям. Бывает, случаются технические поправки, брак при игре. «Главное здесь – не расстраиваться, по быстрее проскочить неудавшееся место. И затем заиграть еще с большей энергией и подъемом» (Виктор Третьяков – российский скрипач). Не надо преувеличивать масштабы беды. Нужно дать себе право на случайную неудачу.

Важно, чтобы на всем протяжении подготовки к концертному выступлению и на самом выступлении учащийся мог не только организовать себя, контролировать свое исполнение, но и после концерта дать самостоятельную оценку своему выступлению. Вместо того, чтобы заикливаться на неприятных воспоминаниях о неудачном выступлении, лучше вспомнить те случаи, когда учащийся выступал с особым успехом. Только приятные эмоции вытесняют страхи.

Методические рекомендации о поведении в день выступления – необходимо беречь нервно психическую энергию, много не читать, не разговаривать, не смотреть телевизор. Играть рекомендуется немного, причем произведения концертной программы проигрывать в медленных темпах, эмоционально сдержанно. В день выступления полезно не столько играть, сколько обдумывать произведения с нотами в руках.

Перед выходом на сцену не рекомендуется вести бессмысленные разговоры, не нужно молча ходить по классу. Лучше сидеть спокойно, в удобной позе. При необходимости «разыгрывания рук» можно играть гаммы, этюды, упражнения и в медленном темпе отдельные эпизоды концертных произведений. Наиболее полезно без инструмента перебирать в памяти разные эпизоды программы. Важным моментом, который предшествует выходу на сцену, является вхождение в образ. Необходимо вызвать творческое, эмоционально приподнятое настроение. Полезно приучить учащегося использовать те несколько секунд, которые проходят между выходом на сцену и началом игры, чтобы проверить состояние исполнительского аппарата, создать необходимую эмоциональную и мышечную настройку, установить начальный темп первого произведения.

Никакая, самая пристальная подготовительная работа не освобождает исполнителя от интенсивной активности во время выступления. Творческая активность должна сочетаться с самообладанием и самоконтролем, позволяющим управлять своим выступлением, достигать наиболее плодотворных художественных результатов.

Одна из задач педагога в момент прихода учащегося в ДШИ – воспитание чувства ответственности концертного выступления. Самые первые удачные выступления учащегося важны для дальнейшего развития. Но даже менее удачное выступление не должно вызывать отрицательную реакцию у педагога на учащегося. И со временем должна сформироваться вера в свои силы и желание общения с публикой. Именно это является важным в дальнейших успехах и формировании музыканта-исполнителя.

Важно при подготовке к концертному выступлению правильно распределить время, чтобы не было судорожного доучивания накануне выступления. Произведение должно быть выучено стабильно. Нездоровый импульс иногда исходит от педагога. Если педагог волнуется, то свое волнение он обязан искусно скрывать. Способы психологического воздействия на учащихся непосредственно перед концертом зависят от его характера и самочувствия в данный момент. В одних случаях нужно подбодрить учащегося, вселить в него уверенность в сильных сторонах его игры, опуская недостатки, в других – разрядить чрезмерное напряжение шуткой.

После концерта нужно обязательно отметить положительные стороны выступления. Отмечая положительные моменты в игре, мы способствуем более свободному поведению ученика на сцене, развитию его артистизма. Надо развивать радостное отношение к концертному выступлению, чтобы оно было радостным событием.

Следует отметить, что при формировании психологической готовности ученика к публичным выступлениям важную роль играют психолого-педагогические особенности: способности и одаренность, талант; темперамент; характер; эмоциональная сфера; волевые качества; сценическое мастерство.

Концертное выступление – итог работы преподавателя и учащихся. Детям свойственно конкретно-чувственное восприятие мира. Жизнь у них состоит из ряда событий. В музыке выступление перед слушателями, выход на сцену – это событие. Сцена воодушевляет учащихся. Ребенок должен получать знания и

навыки, только живя в музыке, воспринимая обучение как живой процесс, состоящий из музыкальных событий.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано.- М.: «Музыка», 1978 г.
2. Артоболевская А. Хрестоматия маленького пианиста. Учебное пособие. Изд.-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 г.
3. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - Л.: «Музыка», 1974 г.
4. Коган Г. У врат мастерства.- М.: «Музыка», 1969 г.
5. Коган Г. Работа пианиста.- М.: Классика-XXI, 2004 г.
6. Коган Г. У врат мастерства.- М.: Классика-XXI, 2004 г.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.- М.: Дека-ВС, 2007 г.
8. Петрушин В.И. Музыкальная психология.- М., 1994 г.
9. Станиславский К. Работа актера над собой: Собр. Соч., Т.2.-М.: 1954 г.
10. Теплов Б. Психология музыкальных способностей.- М., 1974 г.
11. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано.- М.: Просвещение, 1984 г.
12. Яковлев Г. Методы активизации музыкального воспитания.- С., 1974 г.

С.П. Лазарова
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Взаимодействие преподавателя и родителей в процессе музыкального образования

Актуальность данной статьи определяется тем, что в настоящее время отмечается повышенное внимание к семье со стороны всех институтов воспитания. В современных условиях система семейного воспитания претерпевает значительные изменения. Пристальный интерес к семье объясняется и тем, что в последние десятилетия все глубже проявляются признаки кризиса российской семьи как педагогической системы. Потенциальные возможности семьи, ее жизнедеятельность, ценностные ориентации и социальные установки, отношение к образованию и воспитанию детей терпят серьезные трансформации. В структуре взаимодействия педагога и родителей главным элементом является общение. Педагогическое общение – это многоплановый процесс организации, установления и развития коммуникации, взаимопонимания и взаимодействия между преподавателем, учащимися и родителями.

В настоящее время выбор учреждений в системе дополнительного образования детей велик. Повсеместно появляются новые развивающие центры в сфере искусства, такие как танцевальные, художественные, театральные, музыкальные школы и школы искусств. Задачами этих центров являются – обогащение музыкально-культурного кругозора и начальное профессиональное ориентирование детей, воспитание навыков исполнительства, развитие

творческих направлений в воспитании детей. Главным преимуществом таких центров является индивидуально-личностный подход к каждому ребенку.

Детская школа искусств – особенный этап в жизни ребенка. С поступлением в школу у ребенка осуществляется переход к освоению новой социальной позиции, новой роли, расширяется сфера его взаимодействия с окружающим миром. Успешность и своевременность указанных качеств и свойств личности связывается с активной позицией преподавателя и родителей. Важнее становится их взаимодействие в ДШИ. Современный школьник стремится к тому, чтобы состояться в жизни и быть успешным. Задача преподавателей и родителей заключается в поддержке его на этом пути, в оказании ему в этом становлении. Деятельность родителей и преподавателей в интересах ребенка может быть успешна только в том случае, если они станут союзниками, что позволит им лучше узнать ребенка, увидеть его в разных ситуациях и таким образом помочь взрослым в понимании индивидуальных особенностей детей, ценностных жизненных ориентиров.

Тесное сотрудничество с родителями может способствовать формированию гармонично развитой, нравственной, творческой, способной к самосовершенствованию и самореализации личности. Музыкальное воспитание характеризуется своей особой ролью в развитии личности ребенка, воздействуя на интеллект, эмоциональную сферу, творческие способности. Детство – наиболее благоприятный период для развития музыкальных способностей. Развитие музыкального вкуса в детском возрасте создаст фундамент музыкальной культуры человека, как части его общей духовной культуры в будущем.

Родители, как правило, приводят ребенка учиться музыке в 5-6-летнем возрасте. Большое значение в формировании личности ребенка играет та среда, в которой растет начинающий музыкант. Именно домашнее окружение на начальной стадии обучения играет значительную роль. В семьях, где домашние любят музыку, и готовы прийти на помощь ребенку в освоении музыкального материала, музыка становится частью жизни маленького ученика.

Преподавателю музыки важно в работе с семьей разъяснять ту роль, которую оказывает семейная атмосфера на закрепление появившегося интереса к обучению, кроме того, в задачу семьи входит привить желание и умение ежедневно работать над музыкальным репертуаром. Деятельность педагога и родителей в интересах ребенка будет плодотворной только в том случае, если они станут союзниками и партнерами. К сожалению, это происходит не всегда, так как связи между семьей и педагогом не так прочны, как хотелось бы. И если родители. А также бабушки и дедушки самых маленьких учеников еще участвуют в образовательном процессе, регулярно посещая занятия у педагога и основные мероприятия, то в старших классах многие родители самоустраиваются от решения вопросов музыкального развития ребенка, перестают интересоваться его успехами, контролировать выполнение домашнего задания по музыке.

Обучение игре на фортепиано – процесс длительный. Программа рассчитана на несколько лет напряженной, творческой деятельности, и только при постоянной поддержке родителей, единстве и согласованности действий взрослых может быть достигнута цель не только музыкального, но и духовного,

нравственного, культурного развития ребенка, создано единое воспитательное и образовательное пространство не только для ученика, но и культурного просвещения его родителей.

Индивидуальное обучение создает хорошие предпосылки для работы с семьей, поэтому педагогу-музыканту необходимо учитывать данные сложности, возникающие в различных семьях, и опираться на слова известного отечественного педагога И.П. Подласого: «При хорошо организованной совместной деятельности школа и семья становятся действительными партнерами в воспитании детей, где каждый имеет вполне определенные задачи и выполняет свою часть работы». Отношение ребенка и семьи к музыкальным занятиям, зачастую, осложнены специфическими особенностями музыкальной школы, которые заключаются в том, что обучение музыкальному искусству подразумевает регулярную выработку определенного навыка в игре на фортепиано. Этот факт приводит к возникновению проблемы систематического выполнения домашнего задания, формирующего данный навык. К сожалению, многие родители, не понимая специфику обучения музыкальному искусству, относятся к музыкальной школе поверхностно, как «к кружку» или «секции», где ребенок проводит свое свободное время, но при этом не затрачивает усилий в домашней работе.

Исследователи музыкальной педагогики и психологии выдвигают ряд аргументов в пользу обучения музыке. В том числе положительные аспекты, формирующиеся в процессе занятий в музыкальной школе, выделяет доктор искусствоведения и психологических наук Д.К. Кирнарская:

1. Музыкальные занятия воспитывают волю и дисциплину ребенка: заниматься на инструменте надо постоянно. Регулярно и без перерывов. Систематичность занятий воспитывает характер, упорство, выдержку ребенка.

2. Занимаясь музыкой, ребенок развивает математические способности. Он пространственно мыслит, попадая на нужные клавиши; манипулирует абстрактными звуковыми фигурами, запоминая нотный текст.

3. Играющие и поющие дети лучше говорят и пишут, легче запоминают иностранные слова, быстрее усваивают грамматику. Фразы и предложения, запятые и точки, вопросы и восклицания есть и в музыке, и в речи человека.

4. Музыкальное образование помогает ребенку в понимании компьютера.

5. Музыкальные занятия развивают навыки общения. Играя, ребенку-исполнителю приходится перевоплотиться и донести до публики характер, манеру чувствовать, голос и жесты великих композиторов.

6. Занятия музыкой приучают «включаться по команде». В музыкальной школе нельзя перенести на завтра или на неделю зачет по гаммам или классный час. Положение артиста на сцене приучает к максимальной готовности «по заказу», и ребенок с таким опытом не «завалит» серьезный экзамен, ответственный реферат. Музыкальные занятия в детстве – это максимальная выдержка и артистизм на всю жизнь.

7. Музыкальные занятия воспитывают маленьких «цезарей», умеющих делать много дел сразу. Музыка помогает ориентироваться в нескольких одновременных процессах: так, читающий с листа пианист, сразу делает несколько дел – помнит о прошлом, смотрит в будущее и контролирует настоящее. Музыка приучает мыслить и жить в нескольких направлениях.

Учитывая данные положительные аспекты, многие семьи привлекают своих детей к обучению в ДШИ и ДМШ. На этапе первоначального погружения в систематические музыкальные занятия ребенку нужна помощь в установлении контакта с преподавателем, в освоении нового распорядка дня, включающего в себя выполнение домашних заданий, нужна поддержка при первых успехах и неудачах, наблюдение за психологическим и физическим состоянием ребенка, предупреждений ситуаций эмоционального дискомфорта.

Опираясь на теоретический материал в области музыкальной педагогики и взаимодействия семьи ребенка, а также на практический опыт преподавания в музыкальной школе, предлагается ряд рекомендаций, направленных на совершенствование музыкально-педагогического процесса и установления тесного сотрудничества между педагогом, ребенком и его семьей:

1. Педагог должен хорошо знать особенности каждой семьи, чтобы тщательно, взвешенно и продуманно выбирать методы и формы работы не только с ребенком, но и добиться взаимопонимания с его родителями, установить партнерские отношения для достижения позитивных результатов в совместной деятельности.

2. Проведение анкетирования, индивидуальное консультирование родителей по методическим вопросам, по вопросам педагогики и психологии

3. Положительно влияет на образовательный процесс посещение родителями уроков начинающих музыкантов. Здесь они получают консультацию по работе над музыкальным произведением дома.

4. Специфика индивидуального обучения на фортепиано требует постоянного контроля за правильным выполнением указаний преподавателя, касающихся постановки рук, грамотной аппликатуры, педализации, работы над звуком.

5. У каждого обучающегося в ДШИ и ДМШ есть дневник, где педагог записывает домашнее задание, указывает на ошибки и на что необходимо обратить внимание при работе дома. Дневник является одновременно связующим звеном между педагогом и родителями. В индивидуальной работе с родителями дневник может оказать очень большую помощь.

6. Помощь родителей в выполнении домашнего задания. Задача педагога – пояснить систему выполнения домашнего задания. Она заключается в формировании правильных исполнительских движений, которые невозможны без многократной, систематической, каждодневной выработки навыка.

7. Приобщение ребенка к концертной деятельности. С целью достижения результативности музыкального воспитания детей, необходимо разнообразить семейные формы музыкального образования: посещение музыкальных театров, концертных программ филармонии, музыкального колледжа. Родители не должны быть безразличны к концертам, проводимым в ДШИ. Родительские собрания, где представляется методика обучения детей, план работы, результат работы их детей.

8. Открытые уроки, на которых будет продемонстрирована часть работы, или часть конечного результата.

9. Совместное музицирование. В таком роде музыкальных занятий происходит формирование партнерских, сплоченных отношений, взаимной поддержки, участия.

10. Домашние концерты.

11. Формирование единой мировоззренческой позиции у преподавателя и родителей. Наибольший эффект достигается там, где действие педагога-музыканта совпадает с действием семьи.

12. Мотивационный момент. В настоящее время современная педагогика заостряет особое внимание на проблеме формирования у ребенка желания учиться. Часто случается, что в ДШИ ребенка приводят родители, то есть особого явного желания учиться у ребенка нет. И сложные систематические музыкальные занятия становятся для учащегося непреодолимой борьбой с самим собой. Задача родителей – помочь ребенку преодолеть кризисный момент, поддерживая в нем желание, стремление и веру в свои силы.

Перечисленные формы работы дают возможность педагогу узнать больше о семьях своих учеников, укрепить взаимопонимание между детьми и родителями, родителям – больше узнать своего ребенка, увидеть его в разных ситуациях, понять его индивидуальные особенности, детям – узнать больше о своей семье, обогатить свой опыт новыми впечатлениями, раскрыть свой творческий потенциал.

Совместная деятельность взрослых (педагогов, родителей), основанная на заинтересованности, взаимопонимании, любви к детям, поможет сделать учебный процесс увлекательным, результативным, успешным для каждого ребенка.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано, М., Музыка, 1978 г.
2. Артоболевская А. «Хрестоматия маленького пианиста». Учебное пособие. Изд.-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 г.
3. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: уч.пособие.-М.: «Советский композитор», 1986 г.
4. Баренбойм Л. «Путь к музицированию».- Л., 1974 г.
5. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением, М., Классика-XX, 2004 г.
6. Коган Г. Работа пианиста, М., Классика-XXI, 2004 г.
7. Коган Г. У врат мастерства, М., Классика-XXI, 2004 г.
8. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика.-Ростов-на-Дону: «Феникс», 2002 г.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры, М., Дека-ВС, 2007 г.
10. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано, М., Просвещение, 1984 г.

Е.А. Парфенова

преподаватель по классу фортепиано

МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Использование ИКТ на уроках фортепиано в детской музыкальной школе

Не вызывает сомнения тот факт, что мотивация и вдохновение для учащихся музыкальной школы 21-го века требуют другого подхода.

Эффективное обучение - это чувство уверенности, контроля и радости от того, что у вас есть навыки и ресурсы для обучения так, как вы хотите, и что вы получаете максимальную отдачу от своих учеников [2].

Технология изменила природу преподавания музыки способами, которые невозможно было представить 20 лет назад. Прошли те времена, когда обучение проводилось только на основе нотных сборников и не допускалось отклонение от установленной программы [1].

В настоящее время мы можем использовать такие технологии, как iPad, YouTube, Google, записывающие устройства и многое другое, чтобы улучшить опыт наших учеников. Мы можем легче взаимодействовать с их родителями и обеспечить принципиально другое качество обучения. Рассмотрим практические плюсы использования ИКТ на уроках фортепиано.

В настоящее время наблюдается снижение интереса учащихся к классической музыке. Чтобы это исправить, я использую сеть интернет. Сначала учащемуся дается задание найти в интернете 5 интересных фактов о композиторе, авторе изучаемого произведения. Это позволяет ученику взглянуть на известную личность под другим углом и побуждает интерес к учению.

Такой сервис, как YouTube, позволяет посмотреть живые выступления других пианистов и составить представление о характере исполнения изучаемого произведения. Таким образом, учащиеся могут оценить исполнение не только своего педагога, но и сравнить игру разных людей, в том числе и своих ровесников [4].

Эти методы прекрасно работают с учащимися среднего школьного возраста, которые уже способны самостоятельно пользоваться сетью интернет. Однако особое внимание хотелось бы уделить работе с самыми маленькими учениками.

Не секрет, что у современных детей большие трудности вызывает освоение нот на первом этапе обучения. Чтобы сделать изучение нот и знакомство с фортепиано максимально комфортным я использую в своей работе такие ресурсы, как «Сольфеджио онлайн» и игру «Ноты в скрипичном ключе». Поскольку малыши с раннего детства привыкают к использованию планшетов и компьютеров, такое игровое обучение онлайн вызывает у них положительные эмоции и способствует быстрому освоению материала.

Педагогу также будут очень полезны современные информационные технологии. Самое главное достижение в области ИКТ — это свободный доступ в Интернет, где можно найти колоссальное количество информации. Педагогика развивается, и с ней необходимо быть в курсе будущих методов обучения. Один из способов сделать это - посещать конференции, онлайн-вебинары и общаться с преподавателями фортепиано со всего мира. Новые возможности позволяют учителю быть в курсе музыкальных новостей, общаться с коллегами по электронной почте, участвовать в различных Интернет-семинарах и форумах. Здесь можно найти ссылки на информацию о музыкальных конкурсах и фестивалях, выйти на серверы музыкальных учебных заведений, театров и филармоний, музеев и музыкальных коллективов [3]. В Интернете имеются магазины, где можно заказать и приобрести нотную литературу. Имеются серверы, где можно бесплатно скачать ноты и

методическую литературу. Таким образом, применение информационных технологий создает условия для того, чтобы сделать мировое культурное наследие открытым для преподавателей и юных музыкантов.

Всероссийский фестиваль «Открытый урок» и «Портфолио ученика», Международный фестиваль культуры и искусства, Международный фестиваль детского и юношеского творчества «Апельсин» и «Южный полюс» и многие другие, где имеется множество статей и разработок уроков, посвященных музыкальной педагогике, или дает педагогам дополнительные возможности для представления достижений своих воспитанников. Интернет открывает обширные возможности и для представления своего опыта работы в различных электронных СМИ, которые публикуют методические разработки по всем интересующим вопросам. Наиболее популярным и известным является сайт «Педагогический мир». Журнал «Инновации и эксперимент в образовании» предлагает конкурс «Золотой фонд российского образования», в котором имеется 50 номинаций. Кроме этого, существуют сообщества учителей, которые объединяются с целью распространения и обобщения опыта работы.

Мы видим, что информационные технологии стали неотъемлемой частью повседневной жизни. Поэтому невозможно закрывать на них глаза и не использовать в педагогической деятельности. Стоит потратить некоторое время на освоение новых методов работы, чтобы получить принципиально новые результаты в обучении детей игре на фортепиано.

Список литературы:

1. Бекенова Д. У. Информационные технологии в музыкальном образовании [Текст]/Д. У. Бекенова, Ж. А. Мухатаева// Актуальные задачи педагогики: материалы III междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). - Чита: Молодой ученый, 2013
2. Евдокимова Т. С. Развитие творческих способностей учащихся в процессе обучения игре на фортепиано с использованием передовых педагогических технологий. - режим доступа: <http://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/razvitie-tvorcheskih-sposobnostey-uchashchih-sya-v-processe>
3. Крылова Т.М., Современные педагогические технологии в музыкальной школе: между традицией и инновацией. - режим доступа: <http://www.pavlikovskaya.ru/mttod/konf/konf02.html>
4. Лифановский Б. Интернет для музыканта. – М.: Издательский дом «Классика», 2006. – 213 с.

*К.Г. Размоскина
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Работа над кантиленой в классе фортепиано

Кантилена происходит от итальянского слова «канта» - пение. На языке музыкантов это означает умение «петь» на инструменте. Поиски выразительности, красоты звука, его соответствия содержанию произведения, художественному образу музыканта не прекращаются до сих пор. Это работа для музыканта кропотливая, но в тоже время увлекательная.

«Для музыканта звук – творение, обладающее вкусом, цветом, объемом, красотой или уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его обладающей фантазией музыкант. Музыкант говорит о звуке, как о фактуре, - сочный, мягкий, нежный; как о чем-то зримом, - светлый, тусклый, солнечный, белый; как о предмете, имеющем объем, вес, длину, - круглый, плоский, глубокий, мелкий, тяжелый, легкий, длинный, короткий. Звуку приписывают даже нравственные категории: благородный». (Н. Перельман)

Все мы любим звучание фортепиано - инструмента, высоко ценим его выразительные возможности. Самое главное необходимо научить ученика предварительно, до взятия звука, услышать, представить его, и после того как звук состоялся, проконтролировать, оценить полученный результат. Предслышание и звуковой контроль прозвучавшего звука – вот это основное условие, чтобы обеспечить звуку красоту. Для педагога эта задача не из легких.

«Звук, который ты хочешь взять, должен как бы засветиться в твоём мозгу» - примерно так формулировал задание К. Мартинсен, обращаясь к начинающему обучаться фортепианной игре. Мартинсен требовал от ученика работы по развитию слухового представления уже с самых первых занятий. Поскольку формирование способности мысленно вообразить звук до его взятия должно осуществляться с первых шагов музыканта. Это необходимо для полноценного воспроизведения музыки и является функцией внутреннего слуха. Ведь внутренний слух включается и развивается, когда мы вспоминаем прослушанную музыку, благодаря этому мы способны формировать и слуховые представления, при чтении нотного текста глазами.

Когда начинается работа над музыкальным произведением, то формирование слухового представления определяется содержанием исполняемого, заложенным в музыке художественным образом.

Предслышание включает в себя не только представление о звучании, но и «внутреннее «предощущение» клавиш и пальцевых с ним прикосновений» (Мартинсен).

Если ученик ярко представляет себе мысленно музыку, которую он будет исполнять, то он безошибочно рассчитает необходимую силу, найдет подходящий артикуляционный прием. Замечено, что тогда, он мгновенно приспособится к любому инструменту.

Важность слухового самоконтроля заключается еще и в том, что происходит осознание и запоминание соответствующих игровых ощущений. Мышечная память очень важна еще и потому, если вдруг на концерте или конкурсе слуховой контроль может подвести, быть недостаточным в силу волнения юного музыканта.

Работа над кантиленой сводится главным образом к работе над певучим звуком. Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, нажима клавиш. Самое главное, научиться не толкать клавишу, не ударять, а сперва нащупать ее поверхность, прижаться, приклеиться, а затем без отрыва от клавиши плавно передать этот звук далее.

«Владеть звуком – значит владеть законами естественной музыкальной фразы». Что же лежит в основе умения «спеть» на фортепиано мелодическую фразу? В основе его лежит владение тем, что может быть названо дыханием

руки. Рука пианиста должна дышать во время игры, должна взять последовательный ряд звуков на одном дыхании, на одном движении руки.

Как же строится двигательный узор мелодической фразы? Как же определить границы этого узора? Эти границы определяются естественным членением произведения, общими принципами музыкальной фразировки. Фраза обычно напоминает волну, накатывающую на берег, а затем откатывающую от него. Каждая фраза имеет начало, подъем (кульминационную точку мелодической волны) и окончание. Для того чтобы правильно построить фразу, ученик не должен на первый звук делать большой взмах руки, ему необходимо рассчитать силу звука к кульминационной точке, т.е. «подбегать на цыпочках», «не присаживаясь», вести мелодию фразы на одном движении руки, на одном дыхании. Еще важно, научить ученика объединять несколько фраз в одну, большего масштаба. «На меня лично – пишет С.М. Майкапар, - всегда производила сильное впечатление необычайная ширина рубинштейновской фразировки. Огромные построения фраз, при всей ясности входящих в их состав мотивов, мелодий и частей, объединялись Рубинштейном в одно большое неразрывное целое... Большое музыкальное произведение в его исполнении выливалось целиком, как одна цельная, неразрывно объединенная фраза колоссального объема».

До этого момента речь шла об исполнении мелодии. Мелодия звучит на фоне аккомпанемента. Значение его иногда недооценивается. Ведь аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа. Аккомпанемент не должен заглушать мелодию, мешать ей дышать, литься, петь, каждый ее звук должен прозвучать ясно от начала и до конца каждой фразы. Поэтому, между мелодией и аккомпанементом должно быть «воздушное пространство», чтобы мелодия свободно, без усилий «парила в воздухе». Левая рука, как бы прислушивается к мелодии, как к солисту. В партии аккомпанемента еще важен басовый звук – основа гармонии. Его всегда надо брать сочно, полнозвучно. Он должен звучать не только ясно, но и значительно громче строящихся на нем, воздвигаемых на его фундаменте звуков аккомпанемента, а нередко и мелодии, удерживать звуковое господство на всем протяжении данной гармонии так, чтобы остальные компоненты гармонии слышались сквозь «гудение» баса, на фоне этого гудения. Бас должен как бы окутывать мелодию и гармонию вуалью.

Да, работа над звуком самая трудная, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Конечно, очень многое зависит от ученика, от его умения слушать. Вот это одна как раз из основных задач педагога, задача, которая состоит в том, чтобы научить ученика себя слушать, ибо умение слышать – основа пианистического мастерства.

Список литературы:

1. И. Корыхалова «За вторым роялем»;
2. В. Крюкова «Музыкальная педагогика»;
3. С. Савшинский «Работа пианиста над музыкальным произведением».

Изучение полифонии в младших классах ДМШ и ДШИ

Изучение полифонических произведений очень важно в ДШИ и ДМШ, так как вся фортепианная музыка полифонична в широком смысле этого слова. Преподаватель музыкальной школы старается заложить фундамент в области овладения полифонией. Чтобы исполнять произведения любых жанров, необходима слуховая подготовка ученика. Если ученик с самого начала обучения получает правильные пианистические навыки, то и полифонический репертуар он воспринимает и исполняет осмысленно и содержательно.

Воспитание полифонического слуха включает в себя способность слышать горизонталь (мелодическую линию) и вертикаль (одновременное движение ряда голосов). Ученик должен слышать и вести каждый голос полифонического произведения в отдельности и всю совокупность голосов в их взаимосвязи.

Результатом занятий на уроке должно быть развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой.

Младший школьный возраст, согласно исследованиям психологов, является оптимальным периодом для формирования музыкального и, в частности, полифонического мышления ребенка. К 5-6-летнему возрасту у ребенка под воздействием окружающей музыкальной среды складывается гомофонный тип мышления. Перед преподавателем стоит задача – стимулировать у учащегося формирование полифонического мышления.

В младших классах обучения в ДМШ ученик знакомится с элементами подголосочной, имитационной и контрастной полифонии. Приступая к разбору полифонического произведения, необходимо преподавателю рассказать к какому типу полифонии относится изучаемое произведение. Существуют три типа полифонии:

1. Контрастная – одновременное развертывание мелодически самостоятельных голосов;

2. Имитационная – это проведение или повторение мелодических образований в двух и более голосах попеременно;

3. Подголосочная – один голос ведущий или определяющий, другие мелодически вспомогательные или дополнительные.

На первом этапе изучения полифонии используются легкие полифонические обработки народных песен. Немного позднее педагог знакомит ученика с историей создания Менуэта – «танца королей и короля танцев». Менуэт – старинный французский танец середины XVIII века. Для музыки Менуэта характерны: 3-хдольный размер, изящный мелодический рисунок, отражающий пластику танца: поклоны, реверансы, плавные приседания.

Изучение легких клавирных произведений И.С. Баха составляет большую часть работы учащихся младших классов музыкальных школ. Юные музыканты знакомятся с пьесами из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»,

«Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции и симфонии». Домашнее музицирование и обучение музыке занимало в ту эпоху значительное место. Педагогическая направленность клавирных сочинений в эпоху барокко соответствовало самому укладу музыкальной жизни. Именно педагогические идеи вдохновляли Баха на создание величайших произведений. Действительно, в «Нотную тетрадь Анны Магдалены» включены пьесы танцевального характера (менуэты, полонезы, марши). Пьесы отличаются богатством и разнообразием мелодий, ритмов, различны по строению. Легкие полифонические пьесы из этого сборника - ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру, воспитывает чувство стиля и формы.

Преподавателю обязательно необходимо рассказать о старинных танцах, что середины XVII века менуэты исполняли во время торжественных дворцовых церемоний, позднее он стал модным аристократическим танцем, которым увлекались придворные в белых напудренных париках. Преподавателю нужно научить ученика слышать как композитор в мелодических оборотах движения танцующих: поклоны, реверансы, приседания.

Именно здесь рождается умение слушать полифоническую ткань. Задавая пьесу из сборников, написанных И. С. Бахом, педагог должен быть уверен, что ученик осилит это произведение и поймет ее смысл. Разбирая пьесу, следует тщательно заучивать аппликатуру, штрихи. Обязательно раскрыть содержание, определить характер пьесы. Проиграть пьесу несколько раз, исполнив ее выразительно, в характере. Выучить партии правой и левой руки отдельно, для того, чтобы выяснить различие мелодических линий этих партий, выяснить, насколько голоса самостоятельны. Затем объяснить фразировку и артикуляцию каждого голоса. Лучше, конечно разбор хотя бы небольшой части пьесы начать на уроке, разъясняя детально. Потому что ученик должен представлять, что ему необходимо делать дома. На следующем уроке проверяется разбор первой половины пьесы. Педагог обращает внимание на точное и выразительное исполнение штрихов, певучесть звука, а главное – еще раз объясняет, в чем проявляется самостоятельность каждого голоса. Для того, чтобы ученик слышал звучание голосов одновременно, можно поиграть в ансамбле с педагогом по голосам. Соединять партии каждой руки можно будет лишь тогда, когда ученик грамотно и свободно будет исполнять каждый голос, при этом у него будет выучены точная аппликатура, верные штрихи. И обязательно взять себе за правило проигрывать отдельно каждый голос, для того, чтобы рельефность голосов не исчезла.

Основным ключом к исполнению музыки И.С.Баха являются осмысленность мелодической линии, правильная фразировка, глубина звука и певучесть. Поэтому педагог уже с первых уроков должен обращать внимание на качество звука. Обдумывая динамический план в произведениях И.С. Баха, рассказать ученику, что при жизни композитора, стилю музыки той эпохи присущи контрастная динамика и длинные динамические линии. Стиль Баха искажается короткими крещендо и диминуэндо. Важно знать, что мелодический мотив у Баха часто начинается со слабой доли такта, поэтому

короткие лиги, поставленные редактором, и только изредка самим И. С. Бахом, означают границы мотивов и не всегда снятие руки.

«Изучение баховских сочинений – это, прежде всего большая аналитическая работа. Только в результате такой работы можно научиться воспринимать каждое, даже самое небольшое произведение как воплощение стиля, как часть того великого целого, каким является творчество Иоганна Себастьяна Баха». Научиться слышать всю эту ткань, ощущать все выдержанные ноты не как остановки движения, а как его составной элемент – задача, оправдывающая любые затраты труда и времени». (Н.КОПЧЕВСКИЙ).

Список литературы:

1. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М.: Музыка, 1965г.;
2. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – С-Пб.: Композитор, 2010 г.

С.В. Слюнина

*преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Традиции исполнения музыки Шопена в русской национальной школе

Творчество Ф. Шопена интересует и волнует музыкантов, исполнителей, критиков. Был ли Шопен реалистом или романтиком, порой его называют «классиком среди романтиков», – всё это верно. Мазурки, написанные в народном духе полностью реалистичны. В огромном множестве произведений Шопена мы видим черты приподнятого романтизма, а в мудрой творческой дисциплине, в гармонии разума и чувств, в ясности формы Шопен для нас – классик.

В творчестве этого композитора, безусловно, преобладает романтическое воплощение образов. Эти черты присущи и исполнительскому облику самого Фридерика Шопена.

Шопен – самый часто исполняемый композитор и вместе с тем, именно об интерпретации его сочинений чаще всего ведутся споры.

Россия, а именно советский период, внесли большой вклад в развитие шопенианы. Традиции исполнения Шопена в России уходят корнями в начало 19 века, когда с концертами в Россию, в 1929 – 1930гг. приезжала польская пианистка Мария Шимановская. С любовью к Шопену относился М.И. Глинка.

Настоящая история Шопена в России началась с Антона Рубинштейна, его игру слушали Блюменфельд, Гольденвейзер, Игумнов.

Антон Рубинштейн был законодатель моды в русском фортепианно – исполнительском искусстве. Он вывел его из затянувшейся полосы любительского музицирования, для которого были характерны: слащавая сентиментальность, манерность, жеманная чувственность.

Для русских любителей музыки Фридерик Шопен был очень близок своей меланхолией, красивой дымкой, нежной элегичностью, мечтательностью.

А А. Рубинштейн писал: «Трагизм, романтика, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, величественное, блестящее, простота...» - всё это в сочинениях Шопена находил А. Рубинштейн.

Далее традицию игры Шопена продолжил Н. Рубинштейн, Ф.Блуменфельд, М.Балакирев, А.Есипова, П.Пабст, А.Зилотти, С.Танеев. Все эти великие музыканты оставили после себя продолжателей исполнительских традиций 20в.: В. Горовиц, А. Корто, Артур Рубинштейн, М. Лонг, Д.Липатти, Г. Нейгауз, К.Игумнов, Л.Оборин, С.Фейнберг, В.Сафроницкий и др.

Особняком среди этих имён стоит имя Сергея Васильевича Рахманинова. Сочинения Ф. Шопена занимали видное место в его концертных программах.

Однако, во всём, что делает Рахманинов за инструментом, ощущается железный диктат его воли. Это позволяет сделать вывод, что Рахманинов не принадлежал к числу шопенистов.

Великолепным интерпретатором Шопена был Константин Игумнов. Это ещё одно направление, одна школа. Игумнов прожил долгую содержательную яркую жизнь. Свыше 50 лет он сам играл на эстраде и столько же лет преподавал. Никогда не стремился ослепить публику фейерверком звучности, техническими трюками, сделать произведение внешне занимательным. Его талант не был диктаторским. К его исполнению нельзя применить выражения «властно», «твёрдо», «неумолимо», а скорее «благородно», «тепло», «проникновенно». Он не властвовал, но покорял, трогая задушевностью, тонкостью и поэтичностью исполнения. Игумнов не терпел крайне резкого, чрезмерного звука, не «сгущал краски». «Спортивное» отношение к искусству было ему чуждо, претил чрезмерно быстрый темп. Он не выносил манерности и сентиментальности. В его исполнении всё гармонично. Его игра отличалась точными нюансами, выполненными с безупречным изяществом, звуки, извлекаемые им из рояля, были редкой красоты и обаяния, певучими, прозрачными и разнообразными. Его природе пианизма был очень близок Шопен.

Игумнов был противником «жирной» педали, требовал ясности, говорил, что «нога должна дышать на педали». Сам он часто педализировал не по гармонии, а следуя изгибам мелодии. Его ученик Л. Оборин – первый победитель конкурса им. Шопена в Варшаве в 1927году.

Шопеновский конкурс самый сложный и самый любимый среди пианистов. Неслучайно, что все его лауреаты, в последствие, становились известными музыкантами: Роза Тамарина, Яков Флиер, Яков Зак, Мария Гринберг, Евгений Малинин, Владимир Крайнев, Сергей Доренский, Станислав Бунин и др.

Именно конкурсы показывают, что существуют разные школы игры Шопена.

Прежде всего, французская, польская и русская.

Список литературы:

1. Венок Шопену. Сборник статей. - М.: Музыка, 1989. - 279 с.
2. Мильштейн Я. «Константин Николаевич Игумнов» М.,1975г.

3. Мильштейн, Я. Очерки о Шопене / Я.И. Мильштейн. - М.: Музыка, 1987. - 176 с.
4. Рабинович Д. «Портреты пианистов» М., 1962г.; 2 изд. 1970г.

О. М. Стерехова
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО «Прохоровская ДШИ»

Творческая работа пианиста с авторским текстом

Понимание текста музыкальных сочинений представляет весьма значительные трудности. Эти трудности связаны с условностью нотной записи, со сложным комплексом обозначений.

Проблемы, связанные с постижением исполнителем авторского замысла путем вдумчивого изучения текста исполняемого произведения, сложны и многообразны.

Мир музыкальных образов фортепианной литературы чрезвычайно обширен: каждое художественно-полноценное произведение имеет неповторимое содержание, раскрывает свой круг образов – от простейших до поражающих своей глубиной и значительностью. Что бы ни играл учащийся – пьесы из Детского альбома Чайковского, сонатину Моцарта, Новеллу Кабалевского, детские пьесы Хачатуряна, Бартока или сочинения Рахманинова, Прокофьева, Бетховена, Шопена, - ему необходимо понимать это произведение, осознавая выразительное значение каждой детали, и уметь исполнять его, то есть передать в своей игре художественное содержание.

Иногда название, эпиграф помогают творческому восприятию ученика. Но в музыкальной литературе несравненно больше произведений, лишенных таких конкретных указаний, касающихся замысла автора. Музыка « не говорит словами и понятиями, не дает видимых образов. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы».[6]

Для более глубокого понимания сочинения преподаватель нередко по ходу занятий знакомит учащегося с какими-либо фактами из жизни композитора, его воззрениями, характеризует его эпоху, проводит параллели с другими произведениями – инструментальными, вокальными, симфоническими, отмечая их специфические черты или, наоборот, находя общее в художественных образах. Занимаясь с достаточно подготовленным пианистом, можно порекомендовать ему самому ознакомиться с данными произведениями, поинтересоваться также литературой, посвященной композитору, его музыкальным наследием. Прослушивание записей других исполнителей возможно не в начале работы над произведением, а уже после того, как ученик получит о нем представление по собственной игре, определит хотя бы в общих чертах свои исполнительские намерения.

Передавая в своем исполнении замысел композитора, пианист должен выражать и свое отношение к исполняемому, выявлять свое понимание произведения. Бесспорно, это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаниях.

Работа над осмысленностью и выразительностью исполнения как бы вбирает в себя все необходимые средства, позволяющие выявить творческий замысел композитора. Это фразировка, динамические краски, тембровые значения.

В настоящей работе поставлена задача уяснения некоторых моментов, связанных с пониманием авторского текста в отношении артикуляционных, динамических и темповых обозначений.

Артикуляция

Артикуляция – это способ исполнения голосом или на инструменте последовательности звуков, определяется слитностью или расчленением последних. Существует множество различных градаций звуковедения, от легатиссимо до стаккатиссимо. Применение тех или иных приемов артикуляции зависит от существа музыкального сочинения, его языка, характера.

Элементарное понимание ЛИГИ, как указание связать ряд звуков, после чего рука снимается с клавиатуры, не всегда может быть выполнено и в отдельных случаях не соответствует желательной фразировке. Лиги часто бывают или слишком длинными – тогда они не дают пианисту в течение долгого времени оторвать руку от клавиатуры, или же слишком короткими – тогда они нарушают цельность фразы. В некоторых случаях лига указывает желательную фразировку, в других – отделяет слигованные ноты от неслигованных, независимо от их синтаксического значения.

«Что касается фортепианных лиг, - писал С.Е.Фейнберг, - то их выполнение далеко не так однозначно и представляет некоторые трудности для педагогических разъяснений. Элементарное понимание лиги, как указание связать посредством легато ряд звуков, после чего рука снимается с клавиатуры, не всегда может быть выполнено и в отдельных случаях не соответствует желательной фразировке». [8]

«Если лиги ставил сам автор, то надо к ним относиться с большим вниманием и не заменять своими», «с огромной тщательностью надо относиться к лигам Чайковского. На первый взгляд они иногда не совсем понятны: между тем у Чайковского лиги поставлены очень мудро и фразировка по его штрихам получается гораздо тоньше, чем это обычно бывает». [3]

Фортепианные лиги обладают не только многозначностью, но и в ряде случаев гибкой изменчивостью.

Огромную роль в артикуляции помимо точного применения лиг играет прием СТАККАТО. Обозначение стаккато бывает: точками и клиньями – особенности, характерные для фортепианного творчества венских классиков. Обосновывая точную передачу в редакции сонат Моцарта авторских обозначений, А.Б.Гольденвейзер подчеркивал, что Моцарт различал два вида стаккато. Между тем в огромном большинстве изданий фортепианных сочинений Моцарта обозначения игры стаккато унифицированы.

К сожалению, установление аналогичной дифференциации между точечным и клиньевым стаккато в произведениях Бетховена представляет для редакторов его наследия сложнейшую, а порою и неразрешимую задачу, поскольку разница между начертанием того и другого вида в рукописях

Бетховена нередко не поддается учету, а прижизненные публикации по той же причине, а так же из-за невнимания наборщиков к этой стороне авторского текста, содержат множество ошибочных версий. Сам композитор подчеркивал: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин, и наоборот. Это не одно и то же»

Хотя исполнитель бетховенских произведений не имеет возможности видеть в печатном тексте, где именно автор обозначал стаккато точками, а где клинья, самый факт применения этим композитором обоих видов записи должен направить внимание на дифференциацию бетховенского стаккато, выявление его двойственной, часто взаимодополняющей природы. «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет логический центр фразы», - считал К.Н.Игумнов. [4]

Динамические обозначения

Динамические обозначения по самой природе не могут претендовать на точность.

В понятиях ФОРТЕ, ПИАНО и т. д. не заключены количественные показатели. Указания усиления и ослабления звучания также сводятся лишь к весьма приблизительным, схематичным формулам. Динамические указания – не только одна из самых приблизительных, но и одна из наиболее гибких, а зачастую и противоречивых областей нотного текста.

Интересно, что при значительно большем числе в авторском исполнении едва заметных динамических нюансов, не поддающихся никакой традиционной графической фиксации, нотный текст многих сочинений оказывается богаче общего динамического плана. К выводу этому легко прийти, слушая с нотами записи концертов Рахманинова или фортепианные сочинения Прокофьева в авторском исполнении. Даже значительно более близкое к тексту исполнение собственных сочинений Н. К. Метнером отмечено многими отклонениями; в частности, как правило, крещендо начинается им за такт или два в сравнении с их обозначениями в нотах.

Нередко в области динамики наблюдается несоответствие между «идеальным» творческим замыслом композитора и конкретным звуковым его воплощением; отсюда наличие в тексте порою «невыполнимых» на фортепиано указаний.

Указания динамических оттенков тесно связаны с особенностями авторского стиля. Они столь же индивидуальны, как и другим композитором средства музыкальной выразительности. Так, например, по словам Альберта Швейцера, «Бах не передает эмоциональное содержание в виде драматического действия. Из этого ясно, как ошибочно переносить на Баха динамику, обычную для Бетховена и Вагнера».[9]

Шкала динамических градаций, по существу, бесконечна. Ее богатство зависит от тонкости восприятия образного содержания и мастерства исполнителя. С динамикой тесно связана и тембровая сторона звучания: сухой, бескрасочный звук может понадобиться в весьма редких случаях и только как своеобразная звуковая краска. И учащемуся необходимо владеть различным форте, разнообразным пиано.

Помогая ученику вникнуть в авторский замысел, работая над различными частными задачами, добиваясь разнообразия и красочности звучания, надо следить за тем, чтобы в исполнении не было никакой нарочитости, чтобы используемые учеником приемы выразительности органично сливались с музыкой.

Метроритмические обозначения

С первых лет обучения надо воспитывать убеждение, что любые выразительные краски, нюансы, любые авторские указания неотделимы от музыки текста.

Проблема темпа – одна из тех, что приковывает к себе особое внимание музыкантов. Существует ли верный, «правильный» темп? Как соотносить темп, предусмотренный автором, с отклонениями от него, допускаемыми исполнителями? Как совместить постоянство единого, основного темпа с многочисленными нарушениями его на протяжении сочинения или даже его части?

Огромное, определяющее значение темпа признают все музыканты. «Всегда начинать с определения темпа пьесы и характера ее движения...», записывал Н. К. Метнер. «Помню, когда я в молодости довольно много играл на двух фортепиано с Рахманиновым, он перед началом обычно говорил; «Постой! Надо помолчать и представить себе то движение, в котором мы начнем играть» [5]

Глюк как-то заметил: «Стоит играть лишь чуть-чуть быстрее или же медленнее, и все пропало...»

«Исполнению особенно вредит неправильное определение основного темпа произведения и необоснованное изменение его», - говорил К. Н. Игумнов. [4]

«Я хотел бы подчеркнуть, - что замена отдельных нотных знаков наносит музыкальному произведению ущерб лишь в частностях, в то время как неверный темп полностью искажает замысел, форму и содержание произведения», - отмечал мексиканский композитор и дирижер К.Чавез.[10]

Казалось бы, понятие «правильного» темпа должно совпадать с авторскими его обозначениями. Но многие исполнители считают, что это понятие относительное. При нахождении темпа крайне важно учитывать зависимость его от других индивидуальных компонентов интерпретации: динамики, артикуляции, педализации и т.д.

Рассмотрение некоторых вопросов, связанных с артикуляционными, динамическими и темповыми обозначениями, приводит к убеждению о важнейшем значении их в процессе интерпретации, т.к. лишь подобные ремарки, наряду с собственно нотными знаками, прочерчивают мысль, идею композитора, которую призван познать, почувствовать и по-своему передать исполнитель. «Невозможно играть то, что « между нотами», не играя того, что написано в нотах».

Список литературы:

1. Алексеева А. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е издание. – М., 1978
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л., 1979

3. Гольденвейзер А Об исполнительстве. – М., 1965
4. Игумнов К. Н. Исполнительские и педагогические принципы. М., 1961
5. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1979
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967
7. Ройзман Л. О работе над полифоническими сочинениями И. С. Баха – М., 1965
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1969
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1961
10. Chavez C. Musikal thought. Cambridge – Mass, 1961

Е.И. Чижевская
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДОДШИ г. Строитель

Особенности предмета

«Общее фортепиано» в детской школе искусств и его значение в музыкальном воспитании обучающихся

В современном музыкальном мире, предмет "Общее фортепиано" в детской школе искусств является очень значимым предметом в системе музыкального образования, в России.

Имея за плечами 29 летний стаж и многолетний опыт работы с детьми, я с особой уверенностью хочу сказать о том, что это дополнительный предмет в ДШИ очень актуален и необходим, так как наверняка, даёт успешный результат в развитии учащихся и обогащает их знания и навыки в музыкальном обучении.

Основная задача дополнительного инструмента, являет собой то. что привить навыки игры на инструменте, чтение с листа, транспонирование, игра по слуху. игра в ансамбле. а так же умение аккомпанировать лёгкие фортепианные партии и др.

За годы преподавания этого предмета у меня сложилось своё видение и определенные взгляды на роль общего фортепиано в музыкальном воспитании детей. Стремление сделать урок интересным, увлекательным и поучительным стало моей мотивацией дальнейших рассуждений в данной статье.

Итак, хочется, в первую очередь отметить что дополнительный предмет " Общее фортепиано " имеет большое значение в развитие как будущего музыканта- профессионала, так и просто, любителя музыки. В процессе самого обучения развивается музыкальный слух, чувство ритма, координация движения, музыкальная память. Учащиеся народного, духового, вокального и других отделений, осваивают и закрепляют свои навыки игры на фортепиано и это очень сильно помогает осмысленному и глубокому изучению музыкально-теоретических дисциплин, так как занятия по сольфеджио, теории, музыкальной литературе очень тесно связаны с игрой на фортепиано.

В нашей детской школе искусств г. Строитель, очень хорошее развитие имеют отделения народного, духового и вокального направления. Ребята, с удовольствием, посещают занятия по общему фортепиано, которые проходят в форме урока. Такой вид обучения способствует всестороннему изучению и развитию способностей ученика, и его личных качеств, а так же позволяет распределить объём и сложность задач.

Конечно же, к каждому ученику требуется индивидуальный подход. Специфика преподавания в классе общего фортепиано заключается в том что учащиеся, обучаясь по специальности на различных инструментах, должны уметь перестроиться, чтобы играть на фортепиано.

Правильная посадка и постановка рук, хороший контакт пальцев с клавиатурой, штриховые особенности, слуховой контроль - это та глобальная основа, без которой невозможно техническое и музыкальное развитие ученика.

В основе технического развития в классе общего фортепиано лежит его взаимосвязь с основной специальностью обучающегося. Необходимо отчётливо представлять себе, какие технические навыки фортепианной игры более наиболее резко отличаются от приёмов игры, например, на народных и духовых инструментах. Одновременно с этим необходимо поиск аналогий между игровыми приёмами.

Неотъемлемой частью учебного процесса ДШИ является ансамблевое музицирование, которое лучше всего отвечает некоторым инновационным методам в развитии современного музыкального образования.

Оно вызывает у учащихся очень яркий интерес к обучению, способствует установление благоприятной творческой атмосферой на занятиях, создаёт ситуацию успешного исполнения музыкальных произведений. Уже с первых уроков надо стараться включить в занятия маленькие ансамбли. Когда ученик играет пьесу в ансамбле с педагогом, он слушает не только себя, но и аккомпанемент, и уже с первых уроков ощущает себя музыкантом.

Не так важно, вырастут из участников ансамбля музыканты-любители или профессионалы, но это будут люди, приобщившиеся к музыке и коллективному творчеству и музыкальному самовыражению.

Одним из компонентов практических и педагогических задач в комплексе знаний, умений и навыков, которые должны получить в классе общего фортепиано учащиеся ДШИ, является чтение нот с листа.

Обучающиеся с большим интересом разучивают простейшие песенки, с удовольствием подпевают в процессе игры, у них появляется желание быстрее разучить произведение, освоить нотную грамоту. Такой метод работы позволяет в полном объёме раскрыть задатки ученика и дать им огромное развитие в дальнейшем обучении.

Всегда актуальна проблема выбора репертуара в классе общего фортепиано. Потому в работе современного ученика-пианиста, необходимо

использовать как эстрадные, бытовые пьесы, так и классические произведения. И всегда надо помнить, что именно через исполнение пьес своего репертуара, ученик понимает связь музыки с жизнью и его собственным музыкальным опытом.

При составлении репертуарного плана ученика необходимо постоянно поддерживать его заинтересованность в обучении, а так же учитывать черты его характера: интеллект, артистизм, темперамент, наклонности.

Значительную помощь в поиске фортепианного репертуара оказывают ресурсы сети Интернет. Использование таких ресурсов в профессиональной деятельности педагога - музыканта добавляет в учебный процесс ещё один авторитетный источник знаний, который требует умелого с ним обращения.

Кроме этого педагог должен активно искать новые формы и методы обучения, идти в ногу со временем. А это всегда приветствуется так как идёт колоссальное развитие разносторонних навыков учащихся.

В заключении хочу сказать, что общее фортепиано является предметом интересным и многогранным которое требует владение разносторонними навыками. Он является неотъемлемой частью комплексной системы воспитания профессионального музыканта, имеет большое значение для всестороннего развития личности, одним из средств формирования эстетического вкуса и культуры учащихся разных специальностей. Значение предмета " Общее фортепиано" очень важно для общего музыкального образования и приобщения детей к сокровищам мирового музыкального искусства, а так же в подготовке наиболее одарённых детей к поступлению в профессиональные учебные заведения.

Список литературы:

1. Блох О. Комплексный репертуар как основа развития учащихся - музыкантов. "Музыка в школе" , № 5, 2002.
2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. - Л.; Советский композитор, 1986. - 352с.
3. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. Музыкальное исполнительство. вып. 8. М.: Музыка 1979.
4. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: 1982.
5. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. - М.: Просвещение. 1984. -176с.

специализация народных и духовых инструментов

*Е.В. Акиншина
преподаватель по классу баяна, концертмейстер
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Условия, обеспечивающие эффективность работы ученика-баяниста

В работе над музыкальным произведением необходимо учитывать следующие условия: систематичность, последовательность, сознательность,

прочность, наглядность. Трудоспособность у каждого учащегося различная. Она связана с волевыми качествами, тренированностью, состоянием здоровья и с обстановкой, в которой проходит работа.

От систематичности в большой степени зависит прочность знаний и навыков. Пропуск занятий, несистематичность пагубно отражаются на формировании ученика – баяниста. Нарушение режима труда, когда ученик не играет несколько дней, а потом, перед экзаменом, пытаюсь наверстать упущенное, занимается много часов подряд, может привести к переутомлению. Чаще всего именно такие причины являются основой болезнью рук. Наоборот, систематичность способствует формированию условных рефлексов, создающих у ученика потребность в занятиях в определенное время.

Последовательность состоит в том, чтобы в любом виде обучения, включая и музыкальное, все новое было в какой-то степени подготовлено, а накопление знаний естественно и последовательно вытекало из предыдущего опыта. Тогда эти новые знания воспринимаются легче и быстрее.

На первых этапах обучения ученик еще не умеет разбираться в содержании, форме и стиле произведения, определять характер музыкальных образов, находить нужные приемы и т. п.; он многого «не слышит» и не понимает.

Тонкость и глубина восприятия и представления появляются в результате опыта, знаний, которые накапливаются постепенно и последовательно.

Принцип последовательности заключается в том, чтобы, закрепляя достигнутое, «поднимать» знания и навыки на более высокую степень. Для этого бывает полезно дать ученику произведение немного труднее уровня его технической возможностей. Но не рекомендуется исполнять такие пьесы публично, так как при эстрадном выступлении для уверенности и спокойствия ему нужно иметь известный «технический запас». Следует учитывать степень продвинутой ученика, индивидуальные и возрастные особенности. Если форсирование в техническом отношении грозит перенапряжением пианистического аппарата, то насилие в области психики тем более опасно, так как оно может привести к нервному истощению. Ученику, не обладающему достаточной зрелостью и технической подготовкой, нельзя давать слишком рано психологически сложные произведения, которые требуют известной исполнительской зрелости.

Требую от учеников последовательности в работе, Лист предостерегал их от излишней торопливости в стремлении овладеть мастерством: «Будьте терпеливы в своей работе – вы все испортите, если захотите двигаться слишком быстро... Разумно направленные ваши старания увенчаются успехом. Если же вы захотите поскорее все заполучить, то потеряете даром время и ничего не достигните».

Огромное значение в обучении имеет сознательность. Н. Рубинштейн считал, что «машинообразной пальцевой работой ничего не достигнешь... Механическое упражнение остается сухим и бесцельным, если в его основе не лежит работа головы... Когда же пальцы и голова идут «рука об руку», то естественным следствием этого духовного напряжения явится утомление и изнеможение – признак необходимости прекращения работы, если вы не хотите в течении последующих часов разучиться тому, что вы выучили за четвертый

час...» Поэтому музыканту требуется строгий режим труда. Ученики младшего возраста могут сосредоточиться не более чем на 20 – 30 минут; школьники – 45-50 минут; взрослые обычно работают с полной сосредоточенностью не более 2-3 часов подряд. Рассеянность, наступающая после напряженного умственного труда, свидетельствует о возникновении «охранительного» торможения (Павлов), которое появляется как предупреждение перед утомлением. В этом состоянии ученик уже не может быстро реагировать на указания педагога. При появлении таких признаков надо обязательно дать ученику отдых.

В знаниях и навыках необходимо вырабатывать прочность. Известно, что материал, который более доступен ученику, усваивается прочнее. Неосмысленные, механически заученные, не систематизированные знания и навыки требуют больше труда и времени и быстрее забываются.

В прочности усвоения большое значение имеет наглядность. В музыкальной педагогике наглядность связана с музыкальным показом. Показ требует учета возраста, способностей и продвинутости ученика. Показывая фразировку, звук или технические приемы, педагог должен удостовериться в том, что ученик правильно его понял. Для этого музыкальный показ должен быть конкретным и убедительным. Небрежность, неточность звучания или приема, неясность объяснения могут вызвать у ученика неправильное представление, как о содержании музыки, так и о приемах.

В выработке навыков, обеспечивающих оптимальную работоспособность и эффективные результаты, можно рекомендовать несколько условий, которые в свое время выдвигал физиолог Н. Введенский. Во всяком труде необходимо вхождение в него, вработываемость. Такая «разминка» нужна во всех видах двигательной деятельности; нужна она и музыканту–исполнителю. Мышцы требуют определенного «разогрева», без которого быстрое движение осуществляется труднее, и могут возникнуть зажимы, приводящие к общей скованности. Поэтому в работе при переходе от медленного темпа к быстрому обязательно нужна постепенная «разминка». Без подготовки исполнительского аппарата к быстрой появляются неточности, скованность и срывы в движении и в исполнении.

Работа нервно – мышечного аппарата требует мерности и ритма. Слишком быстрые и неровные движения утомляют значительно больше, так как вызывают слишком частое и неритмичное поступление нервных импульсов. Это явление связано с нарушением уравновешенности в ритме возбудительного и тормозного процессов. Течет движение легче и свободнее в определенном темпе и в привычном ритме.

Навыки вырабатываются легче всего в условиях привычной деятельности, что связано с планированием работы во времени. При этом условно-рефлекторные связи формируются быстрее и легче. Известно, что Чайковский установил в своей работе определенный режим, независимо от того, было ли у него творческое настроение. А. Есипова ежедневно начинала заниматься на рояле в 8 часов утра. Такое планирование способствует появлению в определенное время условных рефлексов, которые содействуют лучшему и более быстрому формированию навыков.

Чрезвычайно важно также правильное чередование труда и отдыха и смена одних форм труда другими. Особенно благоприятно сказывается смена умственного и физического труда.

Во всех случаях, особенно период подготовки перед выступлением, необходим правильный режим, который помогает сберечь не только физические, но, что еще важнее, психические силы, нервную систему исполнителя. Нельзя также много заниматься на рояле в день концерта и играть всю программу с эмоциональным подъемом. Перед выступлением нужно, чтобы исполнитель отдохнул «психически», чтобы нервная система его была в состоянии равновесия.

Педагогическая работа – это неустанное творчество, совершенствование своих методов, углубленное изучение способностей, личностей ученика и вдумчивый подход к его воспитанию.

Список литературы:

- 1.«Путь к совершенству. Диалоги статьи и материалы о фортепьянной технике» - Издательство «Композитор. Санкт-Петербург», 2007
- 2.А. В. Бирмак «О художественной технике» - М.: «Музыка», 1973.

Е.В. Акиньшина
преподаватель по классу баяна, концертмейстер
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Значение обучения музыке для личностного развития ребенка

В наше время образованность человека определяется не столько специальными (предметными) знаниями, сколько его разносторонним развитием как личности, способной к активной социальной адаптации в обществе и самостоятельному жизненному выбору, к самообразованию и самосовершенствованию. Поэтому процесс обучения должен быть направлен не только на передачу определенных знаний, умений и навыков, но и на разноплановое развитие ребенка, раскрытие его творческих возможностей, способностей и таких качеств личности, как инициативность, самостоятельность, фантазия, самобытность, то есть всего того, что относится к индивидуальности человека.

К сожалению, сегодняшние данные социологического исследования констатируют вытеснение эстетических потребностей, ценностей на последние места в иерархии основных содержательных компонентов подрастающего поколения. Это - прагматизм, рассудочность и бездушие, невнимание к ближнему и вообще к человеку, пренебрежение к нравственным ценностям.

Часто можно слышать сетования преподавателей на отсутствие у детей познавательных потребностей, их пассивность в учебной деятельности, нежелание заниматься и т.д. Существуют некоторые причины на этот счет: пассивная позиция ребенка обусловлена репродуктивным уровнем обучения, из-за чего ребенок не имеет возможности привнести что-то свое, сделать что-то новое; отсутствие возможности применять знания в реальной

жизни создает у ребенка представление об их ненужности, что не способствует формированию познавательной мотивации.

Особенность музыкального обучения заключается в том, что его методика нацелена на стимулирование всестороннего развития ребенка, расширение представлений о неограниченности его способностей, поддержание интереса к избранному виду творческой деятельности.

Особое место в музыкальном образовании ребенка занимает обучение игре на баяне. «Игра на инструменте - движение пальцев; исполнение на инструменте - движение души. Обычно мы слышим только первое», писал А. Рубинштейн. Познание мира через звуки музыки особенно в раннем возрасте позволяет раскрыть еще неограниченные социальными рамками творческие способности ребенка, помогает сформировать его эстетические пристрастия. Освоение игры на инструменте не требует от начинающего музыканта значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая, интересная игра.

Между тем, обучение игре на инструменте – сложный и многогранный процесс. Он включает в себя не только музыкальное развитие ученика. Необходимым элементом развития является также и расширенная воспитательная работа. Ее основные направления: воспитание мировоззрения и моральных качеств, воли и характера, эстетических вкусов и любви к музыке, интерес к труду и умение работать.

В своей практической деятельности преподавателя по классу баяна я столкнулась с таким явлением, как снижение мотивации к домашним занятиям у большинства учащихся и, как следствие, к снижению скорости прохождения музыкального материала в классе.

В настоящее же время, чтобы достичь положительных результатов, необходимо уделять гораздо больше внимания развитию личности учащегося, используя при этом широкий спектр средств и форм педагогической деятельности. Музыкальный опыт детей еще очень прост, но он может быть достаточно разнообразным. Почти все виды музыкальной деятельности в самых первоначальных основах доступны детям и обеспечивают разносторонность их музыкального и общего развития. Через воспитание эстетического отношения к окружающей жизни, через развитие способностей эмоционально воспринимать строй чувств и мыслей, выраженных в произведениях, ребенок входит в образ, верит и сам действует в воображаемой ситуации. Влияние музыки побуждает его к «дивной способности радоваться за других, переживать за чужую судьбу, как за свою».

Посредством обучения в ребенке могут раскрываться и другие способности, которых ранее не замечали. Приобретение дополнительных навыков позволяет ребенку выделяться среди других детей, привлекать их заинтересованное внимание, а значит, чувствовать интерес к себе со стороны окружающих, достигать успехов и получать признание, что также является значительным стимулом в личностном развитии и преодолении сложностей и трудностей, которые могут возникнуть на жизненном пути.

Техническая работа, начальный период разучивания произведений, когда непосредственные художественные задачи временно отодвигаются на второй план и требуется настойчивая, часто утомительная работа, над отдельными

частями произведения, концентрация усилий воли, дисциплина приобретает особо важное значение. Развивая целенаправленную волю ученика, педагог помогает формированию его личности, прививает терпение, любовь к труду. Все эти качества необходимы в сложном, но прекрасном труде музыканта. Проявление воли в работе может рассматриваться не только как условие труда, но и как качество исполнения. Волевое начало в исполнении рождает яркость, ритмическую организованность. На сцене у одних учеников малейшие неприятности вызывают панику, которую они не в состоянии побороть. Волевой ученик, наоборот, проявляет в таких случаях отличное самообладание.

Далеко не всем педагогам удаётся решить проблемы связанные с воспитанием воли, трудолюбия ученика. Нередко от педагогов можно услышать, что большинство их учеников мало занимаются, ленятся, аморфны, у них отсутствует воля и инициатива.

Поэтому столь важным, особенно в начальный период обучения, является фактор мотивации занятия музыкой. Воздействие музыки бывает подчас более сильным, чем уговоры или указания. Знакомя детей с произведениями различного эмоционального образовательного содержания, мы побуждаем их к сопереживанию. Песня о родном крае побуждает чувство любви к Родине. Хороводы, песни, танцы разных народов вызывают интерес к их обычаям, воспитывают интернациональные чувства. Жанровое богатство музыки помогает воспринять героические образы и лирическое настроение, весёлый юмор и задорные пляски. Разнообразные чувства, возникающие при восприятии музыки, обогащают переживания детей, их духовный мир.

Психологической основой обучения музыки является развитие наблюдательности, опора на жизненный опыт детей, развитие слухового воображения, накопление музыкального опыта. Гармоничность музыкального влияния на формирование личности ребенка достигается тогда, когда используются все формы организации музыкальной деятельности детей.

Особенно следует отметить такую форму, как организация и проведение концертов силами учеников и их родителей. В жизни детей праздничный концерт занимает особое место. Организация концерта требует больших усилий и серьезного отношения, план и организация самого концерта включаются в общую систему воспитательного процесса, обязательно учитываются интересы и психологические особенности детей. Это очень важно при подборе репертуара.

Развитие творческих возможностей учащихся стимулируется не только посредством интересного материала, но и убежденностью педагога в потенциальном творческом даре ребенка. В атмосфере доброжелательности и сопереживания, уважения к личности ученик легко воспринимает любые задачи. Педагог не должен забывать о поддержании веры ученика в собственные силы.

Личностные качества учащегося при обучении игре на инструменте – это воля, внимание, самостоятельность и критичность мышления, точность в выполнении поставленной цели или задачи, систематичность в работе. Эти качества стимулируют планомерное развитие необходимых навыков. Предпосылками развития воли является заинтересованность, вызывающая потребность в деятельности. Ребенок должен устоять против соблазна посидеть

за компьютером или посмотреть любимый сериал. Отказ от этого требует определенного напряжения воли.

Обучение на инструменте предполагает повышенную нагрузку на нервную систему учащихся. Игра наизусть, репетиции, выступления в концертах требуют усилий и напряжения, подвергают учащихся нервному напряжению, которое должно компенсироваться радостью игры, возможностью самовыражения за инструментом. На каждом этапе возникают новые задачи, заставляющие мыслить, фантазировать, творить.

Таким образом, обучение игре на баяне делает личность человека многогранной, оптимизирует его творческие способности, развивает фантазию и воображение, артистичность, интеллект, т. е. формирует универсальные способности, важные для любой сферы деятельности.

Список литературы:

1. "Психология музыкальной деятельности" – М., 1978. Ветлугина Н.А.
2. "Музыкальное развитие ребенка" – М., 1978.
3. Теплов Б.М. "Психология музыкальных способностей" – М., 1978.

Е.В. Акиншина
концертмейстер, преподаватель по классу баяна
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Искусство аккомпанемента концертмейстера-баяниста

В современном образовательном процессе концертмейстер – баянист должен уметь аккомпанировать хору, вокалисту, хореографическому коллективу, разучивать с солистом и хором их репертуар, делать переложения произведений для своего инструмента, играть с листа и уметь транспонировать несложные произведения, подбирать по слуху.

Работая концертмейстером в классе хореографии, я на протяжении долгих лет овладевала терминологией и начальными навыками выполнения хореографических движений. Чтобы четко представлять себе структуру упражнения, накладывать на него музыкальное произведение, правильно делать акценты, динамическими оттенками помогать движению, концертмейстеру - баянисту необходимо знать, как, то или иное упражнение исполняется, знать все рабочие комбинации, которые преподаватель - хореограф разучивает с учащимися.

Музыкальный репертуар должен быть в определенных и отчетливо ощущаемых метроритмических формулах с регулярной акцентуацией заданного ритма и темпа и воспроизводить те или иные виды движения (поклон, приседание, шаг, бег, прыжок, скольжение, вращение, кружение, и т. д.), квадратной структуры, с доходчивой и в тоже время выразительной мелодией, явно ощущаемой фразировкой, разнообразным голосоведением, с достаточно ярко выраженными жанровыми свойствами, с гомофонно-гармоническим типом фактуры, несложным тональным планом. Музыкальный материал концертмейстера должен быть с ясной и четкой нюансировкой, прямо следующие за ритмическим рисунком танца музыкальный темп, агогика,

отражающая все особенности движений. Именно «движение определяет ритм, темп и характер музыкального сопровождения».

Поясняя специфику процесса хореографического аккомпанемента, Г. А. Безуглая пишет: «В нотах, находящихся перед глазами концертмейстера, нет партии солиста, с ней можно ознакомиться лишь с помощью бокового зрения. Навык одновременного восприятия музыкального и хореографического материала здесь очень важен».

Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей и жанров. Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а стать одним из участников музыкального действия, причем участником второплановым. Солисту - инструменталисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей; активный поиск еще не известного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя.

Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал. Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств:

1. Внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу.

2. Мобильность, быстрота и активность реакции. Он обязан в случае, если солист на концерте внёс корректировки в своё выступление не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу;

3. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. Работа концертмейстера предполагает наличие ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств. А вследствие того, что концертмейстер очень часто осуществляет разбор с учащимися нового учебного репертуара, то помимо всех перечисленных знаний требуется еще педагогический такт и интуиция.

К сожалению, современные требования в хореографических конкурсах вытеснили работу концертмейстера, и отвели его деятельность на второй план. Использование фонограммы на выступлениях позволяет забыть о трудной и продолжительной работе в классе, которая предшествовала яркому и красочному выступлению, и часть этой работы принадлежит профессиональному умению игры концертмейстера. Роль концертмейстера достаточно большая и разносторонняя, однако этой специфике уделяется мало внимания в специальной литературе, сказывается отсутствие репертуара, большое количество времени приходится уделять подбору музыкального оформления.

Деятельность концертмейстера требует многосторонних знаний по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Для преподавателя по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (певца и инструменталиста) концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, умения переключаться на работу с обучающимися различных классов в условиях детской школы искусств. Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога.

Е.В. Акиншина
концертмейстер, преподаватель по классу баяна
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Роль концертмейстера в сохранении традиций музыкально-исполнительского искусства в современном обществе.

Народная музыка, народная мелодия – истинный источник и неисчерпаемая сокровищница музыки, неотъемлемая часть народного художественного творчества, выражение глубин коллективного народного сознания. Народная мелодия является эффективным, мощным средством воздействия при воспитании культуры, формирования позитивного внутреннего восприятия.

В инновационный XXI век, когда компьютер стал основополагающим жизненным фактором, когда компьютерными технологиями владеет каждый ребёнок, начинаешь понимать, что мы теряем что-то очень важное. Самая

высокая техника, самых высоких классов точности, сложности и качеств, никогда не сможет заменить прелести звучания живого исполнения, непосредственного присутствия при рождении музыкальных звуков, возможности наблюдать, как эти звуки складываются в произведение, как выстраивается шаг за шагом, и начинает сверкать различными гранями тот или иной шедевр.

В настоящее время в области народно - певческого искусства успешно работают тысячи специалистов - исполнителей, дирижеров, педагогов, методистов, артистов ансамблей и оркестров.

Современный баянист - эрудированный, образованный музыкант, воспитанный на лучших традициях отечественной и зарубежной музыкальной культуры. Однако, между сольным, оркестровым исполнительством и трудом концертмейстера, наряду с большим количеством схожих аспектов, существуют и принципиальные различия. Воплощение композиторского замысла в реальном звучании инструмента - это самая важная, ответственная и трудная проблема для любого музыканта. Здесь соединяются все задачи исполнительского искусства - от глубокого изучения текста, содержания, формы и стиля произведения, тщательного отбора необходимых звуковыразительных и технических средств, через кропотливое воплощение намеченной интерпретации в повседневной шлифовке до концертного исполнения перед слушателями. Одна из главных особенностей творчества концертмейстера - воплощение не единоличное, а в триаде: руководитель - ансамбль - концертмейстер. Было бы неверно говорить о том, что концертмейстер выполняет только лишь механическое озвучивание исполняемой в ансамбле песни, заполняет паузу у солистов. Наравне с руководителем, концертмейстер проникается его творческими, художественными замыслами, концертмейстер, используя средства музыкальной выразительности, добивается решения той или иной творческой задачи. В работе с народным ансамблем концертмейстеру нередко приходится создавать народную обработку произведения, импровизировать, знать и воспроизводить подлинные этнографические музыкальные напевы, быть всегда мобилизованным и быстрее всех реагировать на всевозможные «внезапные ситуации». Концертмейстер должен уметь по необходимости сменить тональность, подхватить коллектив с любого фрагмента песни, напомнить детям слова на сцене, если они их забыли.

Тема игры по нотам и без нот всегда актуальна для баяниста-концертмейстера. Профессор кафедры Народных инструментов Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Юрий Ястребов выделил «письменную» и «устную» традиции игры на баяне.

«Письменная» традиция определяется умением баяниста воспроизводить нотный материал по заранее записанным им же самим «шаблонам», а так же воспроизведение сочинений и аккомпанемента, созданных другими авторами. Сюда же относятся различного рода нотные «переложения» для другого музыкального инструмента, воспроизводить данное произведение или аккомпанемент на баяне.

«Устная» традиция, наиболее творческая, которая раскрывает многообразие воображения и фантазии концертмейстера-баяниста. Заставляет

его обращаться к прошлому, а именно в русское село, деревню, где гармонисты, играющие на других русских народных инструментах, творили с помощью игры на слух бесконечные линии своих наигрышей, плясок, душевных мотивов. «Устная» традиция показывает, насколько концертмейстер фольклорного ансамбля владеет импровизацией, сколько времени из него может литься неоднобразная музыка при озвучивании фольклорного действия (праздников, игрищ, гуляний), которое на Руси затягивалось не на один и даже не на два часа.

Практика игры на баяне показывает, что современный концертмейстер-баянист должен уметь работать и в одной, и в другой традиции. Следовательно, ему важно заниматься постоянным самообразованием, читать ноты с листа, делать переложения, заниматься народной обработкой, изучать характерные черты исполнения и аккомпанемента народной музыки различных областей России.

Взаимодействие концертмейстера с детьми остаётся актуальным аспектом в работе:

- быть в постоянном контакте с детьми;
- знать психологию ребёнка;
- уметь предотвращать и исправлять ошибки детей.

1. Что значит «быть в постоянном контакте с детьми»? Понятно, что концертмейстер-баянист не является солистом, но если детям требуется помощь на сцене, а он сидит позади, то можно встать, не прекращая играть, подойти к ним, подмигнуть, даже, запеть с какого-либо места, если у них этого не получилось. Бывает с точностью наоборот. Ребёнок не садится в темпе, а бежит и бежит вперёд. Глохнет окончания слов, берёт недостаточное дыхание, волнуется. С одной стороны легче ребёнка «подсадить» в темпе, чем «подогнать», но, опять же, это услышит зритель. Рецепт снова неоднозначен. Каждый творческий человек в праве его решать по-своему. Но главное помнить основную роль концертмейстера – роль помощника во всём, что касается его прямых обязанностей.

2. «Знать психологию ребёнка» очень важный аспект в работе концертмейстера, особенно, когда поёт солист. Необходимо знать, что к каждому ребёнку нужен индивидуальный подход, так как степень одарённости у них разная, они по-разному мыслят, слышат и чувствуют музыку, вокальные данные у них тоже разные. Поэтому нельзя играть для каждого ребёнка одинаково. Важно сыграть аккомпанемент, который бы помог ему передать образ исполняемой песни.

3. «Уметь предотвращать и исправлять ошибки детей». Концертмейстер во время выступления должен быть выдержанным, внимательным, готовым к какому-либо внезапному повороту событий, он должен уметь предвидеть критическую ситуацию вперёд.

Важно, чтобы каждый концертмейстер анализировал свою деятельность, и деятельность других концертмейстеров, не стеснялся и не боялся брать что-либо новое из опыта работы своих коллег, занимался научно-методической и исследовательской работой в области народно-инструментальной культуры и народно-песенного творчества.

Еще очень важное качество концертмейстера – не мешать ансамблю, хору, солисту. Часто встречаются проблемы, связанные с тем, что концертмейстер не соблюдает баланс между аккомпанементом и голосом, перетягивает на себя обязанности лидера, а бывает и наоборот, когда концертмейстер не даёт показать смысловое развитие произведения. С точки зрения исполнительства выступление фольклорного вокального ансамбля с баянистом вполне возможно рассматривать как вокально-инструментальный дуэт. Игра в дуэте вообще имеет свои специфические сложности. Поскольку он является самой малой ансамблевой формой, и один исполнитель не сможет «спрятаться» за спину другого.

Концертмейстер должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, присущими сольному музицированию, но также сочетать индивидуальные приёмы игры с манерой исполнения песни. Лишь в этом случае возникает подлинная синхронность ансамблевого звучания. В процессе работы над песней баянист должен найти тот темп, который наиболее точно выражает характер художественного образа, ориентируясь, в первую очередь, на указания руководителя ансамбля.

Передовые музыканты в жанре инструментального искусства всегда стремились приблизиться к лучшим традициям русской певческой школы, стремились «к пению», к выразительности человеческого голоса. Грамотному концертмейстеру, необходимо на баяне петь! «Музыка - искусство звука», - говорил Г. Нейгауз, поэтому «...главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком».

Трудно охватить все аспекты теории баянного искусства, возможно лишь изложить свои взгляды по некоторым вопросам фольклорного искусства, специфики баянного исполнения в вокальных коллективах. Искусство аккомпанеента на баяне, по сравнению, например, с фортепиано, относительно молодо и требует дальнейшей исследовательской и методологической работы.

Список литературы:

1. Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Выпуск 1. Москва. Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001 г.
2. Келдыш Г., гл. редактор. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, «Знание», 1984 г.
3. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва, «Музыка» 1985 г.

Е. С. Гончарова
преподаватель по классу баяна, концертмейстер
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Хореографическое искусство и его роль в дополнительном образовании

Жизнь в современном информационном обществе становится все разнообразнее и сложнее, требуя от нас преподавателей не привычных шаблонных действий, а быстрой адаптации и ориентации к новым условиям, гибкости мышления, стремлению к общению и взаимодействию, как с

учащимися, так и с коллегами, сильной воли, уверенности и умения отстаивать свою точку зрения. Все эти качества развиваются, прежде всего, в коллективе при взаимодействии с другими людьми. На сегодняшний день первоочередной задачей преподавателей выступает проблема воспитания грамотной, творчески активной и духовно богатой развитой личности.

Большую роль в решении её играет хореография, которая развивает физические способности ребёнка, нравственные качества, расширяет кругозор и учит быть культурным. Хореографическое искусство обладает большой эмоциональной силой воздействия и поэтому является незаменимым средством целостного формирования ребенка как личности.

С каждым годом растет интерес к хореографическому искусству, об этом можно судить по открывающимся классам с эстетическим уклоном в общеобразовательных школах, где проходят уроки хореографии, также выносятся уроки хореографии во внеурочную и дополнительную деятельность учащихся в основных и средних школах, не говоря уже о музыкальных школах и школах искусств.

Занятия танцами учат детей красоте, выразительности движений, развивают их мышечно-двигательный аппарат, дыхательную и сердечно-сосудистую системы. Занятия хореографией требуют от ребенка собранности, повышают трудолюбие ребенка и закаляют характер. При всем этом на детский организм выпадает большая нагрузка: не только физическая, но и эмоциональная, так как, систематические занятия требуют большой самоотдачи. Ко всему этому следует отметить, что прибавляется умение слышать и слушать музыку, строя свои действия в соответствии с её стилем, темпами, ритмами и настроением.

Мы постоянно слышим о необходимости достижения гармонии в развитии ребенка. Но только интеллектуального и умственного обогащения детей не достаточно для всестороннего развития. Нужно непременно уделять внимание нравственному и физическому совершенствованию. Как раз специфика учебных предметов хореографии и определяется разносторонним воздействием на обучающихся. Танец дает возможность физического развития: формирование правильной осанки, развитие физических данных и координации движений. Движения в определенном ритме и темпе, заданном музыкой, способствует ритмичной работе всех внутренних органов и систем.

Все это достигается в классе хореографии при сотрудничестве двух педагогов: педагога - хореографа и концертмейстера. Согласно традиции обучения в классе хореографии, педагог-хореограф и концертмейстер решают различные задачи, но цель у них общая – воспитание исполнителей-танцовщиков. Успех работы с детьми во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно и художественно концертмейстер исполняет музыку, доносит ее содержание до учащихся. Ясная фразировка, динамические контрасты помогают детям услышать музыку и отразить ее в танцевальных движениях.

Уроки хореографии от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Подбор музыкального материала на занятиях хореографии ведется концертмейстером в соответствии с программными требованиями хореографа. Экзерсис у станка состоит из конкретных упражнений, к каждому из которых

предъявляются свои определенные музыкальные требования. На занятиях хореографии учащиеся приобщаются к лучшим образцам народной, классической и современной музыки. Концертмейстер ненавязчиво учит детей отличать произведения разных эпох, стилей, жанров.

На уроках хореографии идет развитие тех функций, которые недостаточно развиваются на других предметах: воображения, внимания, творческого мышления, инициативы. Урок дает хорошую эмоциональную разгрузку. Кроме того, хореография развивает дисциплинированность, чувство долга, коллективизма, организованность, умение переносить культуру поведения и общения в паре на межличностное общение и поведение в повседневной жизни, воспитывает при изучении русского танца чувство патриотизма, гордости за свой народ, его уникальную культуру, при изучении танцев народов мира – этническую толерантность и уважительное отношение.

Танцуя, ребёнок начинает понимать физические возможности своего тела, а это способствует воспитанию уверенности в себе и предотвращает появление различных психологических комплексов. Также, занятия хореографией является мощным средством коррекции и компенсации двигательных нарушений.

Кроме того, хореографическое искусство расширяет познавательные возможности учащихся в области истории, географии, литературы и фольклора. Все это позволяет включить хореографию в образовательное пространство школы путем интеграции учебного материала предметов хореографического искусства в образовательный процесс.

Подводя итог всему выше сказанному можно утверждать, что учебные дисциплины хореографического искусства способствуют укреплению здоровья, совершенствуют физиологические и творческие способности. И это, в свою очередь, определяет хореографию, как значимый и весомый компонент современной образовательной среды.

Список литературы:

1. Кудрявцев В. Т. Развитие детства и развивающее образование. – Дубна, 1997.
2. Подольская В.В. О работе концертмейстера.- М.: «Музыка», 1974.
3. Полат Е.С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. - М.: изд. центр «Академия», 2001.
4. Пуртурова Т. В. Учите детей танцевать. -М.: Владос, 2003.
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога.- М.: «Музыка», 1996.

*В.В. Задворный-Королёв
преподаватель по классу балалайки
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

Использование инновационных технологий на уроках специальности ДМШ и ДШИ.

В современном мире компьютер находит широчайшее применение во всех сферах деятельности. Не является исключением и музыка. Оснащённый

дополнительным оборудованием (то есть звуковой картой, звуковыми колонками, микрофоном, веб камерой, подключенной к компьютеру электронной клавиатурой и т.д.) компьютер в руках грамотного пользователя может превратиться из изоэрированной игрушки в инструмент обучения, а так же:

- Студию звукозаписи
- Фонотеку
- Издательскую систему
- Тренажёр для исполнителя
- Информационный центр

Студия звукозаписи открывает возможности для записи собственного пения и игры на инструменте, поскольку звуковая карта любого современного компьютера является совершенным цифровым магнитофоном, дающим качество записи, сопоставимое с аудиодиском. А если подсоединить поUSB выносной аудио интерфейс то возможности увеличатся в несколько раз. Кроме того, к записанному звуковому материалу могут быть применены различные способы обработки (например, удаление шума на старой записи, сведение нескольких треков в один стерео трек и так далее). Компьютер же, который представляет записанный звук как видимую на экране осциллограмму, позволяет «разрезать» и «склеивать» его с точностью до миллисекунды.

Сегодня одним из необходимых навыков для музыканта становится изготовление фонограмм «минус один». Компьютер может стать в этой работе незаменимым помощником. Простейшие фонограммы можно изготовить с помощью разнообразных «музыкальных конструкторов», более сложные – с использованием клавишных электронных инструментов и специальных программ таких как: Adobe audition, Sonar, Cubase, FL studio и другие. С помощью компьютера учащийся ДМШ сможет самостоятельно изготовить фонограмму приемлемого качества для озвучивания выступления вокалистов и инструменталистов на школьном концерте.

Фонотека в компьютере отличается от обычной фонотеки двумя замечательными свойствами: гигантским объёмом информации и молниеносным поиском. Современные технологии записи и «сжатия» звука позволяют хранить в памяти компьютера (даже не очень мощного) сотни часов звуковой информации. Учащийся ДМШ может использовать компьютерную фонотеку для изучения истории музыки, создания собственных звуковых альбомов на избранную тему. Недорогие современные устройства для записи аудиодисков сделают его библиотеку доступной другим пользователям компьютеров.

Издательские возможности компьютера позволяют с типографским качеством набирать и выводить на бумагу нотный текст любой сложности, оформлять его в виде книг, альбомов и листовок. Издание может быть дополнено иллюстрациями, текстом, комментариями, украшено рисунками и другими элементами графики. Изданный с помощью компьютера реферат, посвящённый, например, творчеству какого либо композитора, будет выглядеть очень привлекательно. Особенно ценны возможности нотного издательства для юных композиторов, которые с помощью компьютера смогут самостоятельно подготовить и тиражировать сборник собственных сочинений.

Компьютер может стать своеобразным тренажёром для юного исполнителя, поскольку MIDI-клавиатура, подключённая к компьютеру, позволяет записывать живую игру юного музыканта, что необыкновенно ценно как в период разучивания произведения, так и в период поисков трактовки, окончательного исполнительского решения. Компьютер позволяет осуществлять запись бесконечное количество раз, не снижая качества звучания. Учащийся сможет записать собственное произведение, что особенно ценно для тех, кто проявляет интерес к сочинению музыки.

Информационные возможности компьютера поистине безграничны. Огромное количество мультимедийных энциклопедий, записанные на продающихся в магазинах компакт, дисках, выложенные на сайтах в сети Интернет (причём совершенно бесплатно), дают обучающимся в ДМШ и ДШИ возможность получить исчерпывающую информацию по интересующему его вопросу в области музыки. Кроме того, общаясь с компьютером, учащийся повышает свою общую информационную культуру, поскольку использование музыкальных программ предполагает наличие определённых знаний в области информационных технологий, иностранного языка и т.д.

Конечно, каждый школьник может изучить эти вопросы самостоятельно. Но под руководством педагога он пройдёт этот путь в десятки раз быстрее и эффективнее, и, в конечном счёте, станет не только исполнителем на том или ином инструменте, но и активным участником современной музыкальной жизни, в которой компьютер по широте применения занимает сегодня одно из ведущих мест.

Сегодня с обучающимися ДМШ и ДШИ приходится говорить не только о классике, но и о современной музыке, которая предполагает активное использование компьютерных технологий (особенно если речь идёт о композициях, создаваемых в студии). Да и сама современная музыка всё активнее использует синтезированные звуки, созданные электронными синтезаторами и специальными программами синтеза звука. Появились музыкальные стили, в которых понятие «нотная запись» просто отсутствует, поскольку записать нотами многие звуковые эффекты музыки в стиле «рэп», «хаус», «трэш» и им подобных, очень затруднительно.

В процессе своей учебной деятельности учащиеся будут осуществлять самые разнообразные операции со звуком, а это возможно лишь при условии уверенного владения навыками работы на компьютере.

Компьютер, оснащённый всем необходимым для создания и обработки музыки, открывает колоссальные возможности для **детского творчества**. Если в музыкальной школе будут созданы условия для изучения музыкальных возможностей компьютера, то это может вызвать повышение общего интереса к получению начального музыкального образования

- если на базе музыкальной школы будет создана компьютерная звуковая студия, то это будет способствовать вовлечению учащихся в общественную жизнь школы, поможет решить проблемы, связанные со звуковым оформлением мероприятий, концертов, конкурсов;
- если подбор учебного материала окажется удачным с точки зрения практической ценности, последовательности изложения, то это откроет путь к

применению компьютерных технологий не только во внеурочное время, но и в рамках обучения другим дисциплинам в рамках детской музыкальной школы.

Привлекая ребят к занятиям музыкой с помощью компьютера, педагоги решают определённые **педагогические и воспитательные задачи**:

- Развитие навыков музыкально – творческой деятельности;
- Развитие навыков обращения с компьютерной техникой;
- Повышение интереса к получению музыкального образования;
- Углубление знаний о музыкальном искусстве, его истории;
- Углубление знаний о современных компьютерных технологиях;
- Расширение кругозора, воспитание музыкального и художественного вкуса учащихся на основе демонстрационных возможностей компьютера;
- Включение учащихся в общественную жизнь школы через выполнение ими общественно-полезных заданий по музыкальному оформлению праздников, концертов, уроков по музыкальной литературе и теории музыки.

Основными **формами работы** являются индивидуальная и групповая. Учащиеся получают на занятиях творческие задания и выполняют их дома, на своих компьютерах. Таким образом, наличие у учащихся персональных компьютеров или свободного доступа к ним является весьма желательным.

Искусство музыки - это прежде всего искусство звука. Кроме своей эстетической ценности, музыкальный звук имеет физические свойства, хорошее знание которых поможет компьютерному музыканту достичь лучших результатов в освоении возможностей компьютерных программ в обработке звука, придании фонограммам лучших звуковых качеств.

Наиболее распространённым желанием для начинающего пользователя является осуществление звукозаписи с помощью микрофона. Поэтому программы, дающие такую возможность, рассматриваются в первую очередь. Способы редактирования звуковых файлов весьма многообразны.

С помощью программ обработки звука любой мало-мальски поющий человек может стать эстрадной звездой. Достаточно только добавить реверберации, записать «бек вокал», поработать с эквалайзером и пространственным расположением голоса солиста, естественно перед этим записав фонограмму «минус один».

Компьютерные программы могут оказать реальную помощь не только ученикам в их творчестве, но всем, кто занимается подготовкой всевозможных школьных мероприятий. Ведь с их помощью можно поменять темп и высоту звучания готовой, но неудобной для вокалиста фонограммы.

Научившись работать с живым звуком, учащиеся обнаружат, что в компьютере, а так же в интернете и магазинах имеется большое количество звуков и семплов в формате MIDI и WAV, работать с которыми не менее интересно, чем с микрофоном или другими инструментами. Синтезированный звук легко трансформируется, а фонограммы, изготовленные на качественном оборудовании, не уступают по звучанию записям, сделанным с помощью «живых» музыкальных инструментов.

Для ввода звуков в компьютер можно использовать компьютерную клавиатуру, MIDI клавиатуру или подключённый к компьютеру внешний синтезатор по MIDI или USB. Сегодня многие дети имеют дома синтезаторы, а

ведь синтезатор в совместно с компьютером – это настоящая рабочая станция композитора!

Нотная запись это один из важных разделов в музыке. Её освоение занимает значительное количество времени. Но ещё большего времени требует переписка нот вручную, другое дело это использование компьютерных программ. Исчезнет проблема почерка, тиражирования и исправления ошибок. Компьютерные нотные программы работают с типографским качеством. Наиболее популярные программы для написания и тиражирования нот такие как Finale и Sibelius. Именно этим программам можно уделить наибольшее внимание в занятиях. Для тех, кто разбирается в гитарных аккордах, есть специальные средства, с помощью которых они могут записать свою музыку в виде схем - табулатур.

Уже отмечалось, что слушатели предмета по выбору могут оказать помощь учителю в его работе с юными композиторами: создать аранжировку, записать компакт- диск. Не менее интересно издание нотного сборника с произведениями юных авторов! Вполне возможно это, если освоить помимо нотного редактора издательскую систему Page Maker. Сделать своими руками нотный сборник и выпустить его небольшим тиражом для учащегося будет не только пропагандой своего творчества, но и стимуляцией к дальнейшему развитию юного автора.

Обучение музыке всегда считалось сферой наставничества. Учитель передавал ученику свои знания как бы «из рук в руки», индивидуально общаясь с воспитанником. Новые информационные технологии позволяют оптимизировать процесс подготовки юного музыканта, давая ему домашнего наставника в виде персонального компьютера. Обучающие компьютерные программы позволяют ученику самостоятельно осваивать определённые разделы музыкальной науки, проверяя свои знания и умения с помощью компьютерных тестов.

Для учащихся музыкальной школы, компьютер может стать тренажёром, источником специальных знаний, помощником в написании реферата, доклада и т.д. Может он помочь и в освоении того или иного инструмента, не только рисуя на экране клавиатуру фортепиано или гриф гитары, но и давая возможность поиграть в ансамбле с прославленными музыкантами, освоить их исполнительский стиль.

Мультимедийные музыкальные энциклопедии не только рассказывают и показывают, но и дают возможность услышать шедевры мировой музыкальной классики, наглядно познакомиться с музыкальными инструментами и их звучанием, музыкой разных эпох и направлений. Такого рода энциклопедии доступны сегодня не только на компакт – дисках, но и в Сети Internet, что делает процесс изучения музыкального искусства с помощью компьютера безгранично увлекательным.

Список литературы:

1. Беспалько В.П. Образование и обучение с участием компьютеров (Педагогика третьего тысячелетия). Воронеж МОДЕК , 2002.

2. Петелин Р.Ю., Петелин Ю.В. Сочинение и аранжировка музыки на компьютере. Петербург 2009 г.
3. Фёдоров А.В. Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов ЦВВР 2001.
4. Петелин Р.Ю., Петелин Ю.В. Персональный оркестр в РС. Санкт – Петербург ,1998.

Н.Л. Кротов
концертмейстер МБУ ДО ДШИ п. Ивня

Специфика работы концертмейстера баяниста в классе фольклора

В настоящее время, концертмейстер-баянист в классе фольклора, является наиболее распространенной формой исполнительства для баянистов и одной из самых востребованных в сфере специального музыкального образования. Концертмейстерская деятельность весьма обширна и охватывает многие области музыкального исполнительства.

Без участия концертмейстеров сложно представить подготовку исполнителей и занятия с учениками на начальном этапе обучения. Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Любая другая музыкальная деятельность, едва ли может сравниться с концертмейстерской, по своей многофункциональности и универсальности. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом исполнительского мастерства, так и множеством дополнительных умений:

- навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль»
- выявить индивидуальную красоту солирующего голоса,
- обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани и т. п.

Концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Специфика работы концертмейстера в классе фольклора состоит в том, ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом. Знания и навыки необходимые концертмейстеру:

- умение читать с листа партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого;
- играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение подчиняться творческой воле солиста, стать с ним единым музыкальным целым, порой в ущерб своим музыкальным амбициям;
- знание специфики инструментального и вокального исполнительства: штрихи, дыхание, агогика, тесситура;
- быстрота реакции на сцене во время исполнения;

- дирижерское предвидение и предслышание, иногда «спасающие ситуацию» во время публичного концерта.
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, для работы с вокалистами;
- знание правил оркестровки; особенностей игры на фольклорных инструментах;
- наличие тембрального слуха;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; иметь навыки импровизации, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплановое: его надо распределять между игрой на инструменте, и солисту – как к главному действующему лицу. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил. Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение у учеников перед выступлением. Творческое вдохновение концертмейстера передается ученикам и помогает им обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на сцене, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом. Аккомпанирование инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность баяна с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста». Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания учеников. Концертмейстер должен неотступно следовать за солистом, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то

следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление. Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских музыкальных школ неоспоримо велика. Несмотря на то, что к данному виду деятельности часто относятся свысока, а сами концертмейстеры всегда остаются «в тени» – их искусство требует высокого музыкального мастерства и бескорыстной любви к своей профессии.

Список литературы:

1. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
2. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 84-91
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996

Н.Л. Кротов
преподаватель по классу баяна
МБУ ДО ДШИ п. Ивня

Применение современных педагогических образовательных технологий в музыкальной школе

Использование информационно-коммуникативных технологий в образовательном процессе – один из показателей современных, творчески работающих педагогов. В нашем мире с быстро развивающимися информационными технологиями, обычные, наиболее распространённые схемы обучения часто уступают место более эффективным.

Обновление образования, развитие его в новых направлениях, требует от преподавателей школ искусств и детских музыкальных школ (ДМШ) знания инновационных педагогических технологий и владения современной техникой, освоения новых форм и методов обучения.

В работе с обучающимися ДШИ стали чаще применять цифровые и электронные ресурсы: аудио, видеоматериалы, всевозможные графические, текстовые и др. документы, возможности.

Интернет – технологии активно внедряются в сферу музыкального образования, оказывая значительную помощь в творческой деятельности преподавателей и обучающихся. Эти новые технологии рекомендуются использовать в работе для сбора, анализа информации обучающимися, знакомства с видео и аудиоматериалами и др. Это создает эффект вовлечения в современные процессы и таким образом стимулирует интерес обучающихся к процессу обучения в ДШИ, понимание важности и необходимости собственной образованности. основополагающим принципом является личностно-ориентированный подход в обучении и развитии детей. Личность ученика, ее индивидуальность при таком подходе находится в центре внимания педагога. Личностно ориентированное обучение предусматривает: дифференцированный

подход учета уровня интеллектуального развития учащегося, его задатков и способностей, особенностей психического склада, характера и темперамента. Сегодняшнее поколение детей достаточно свободно владеет компьютером, поэтому, начиная с младших классов, имеют смысл давать такие задания как:

- прослушать, с помощью Интернет ресурсов, изучаемое произведение в исполнении разных мастеров профессионалов, а также ровесников обучающихся ДШИ;
- прослушать, как звучит данное произведение в исполнении на других музыкальных инструментах, с последующей беседой сравнением;
- просмотреть портреты великих композиторов.

Немаловажную роль так же играет заинтересованность в обучении со стороны родителей.

Дети старших классов, пользуясь Интернет ресурсами могут:

- составлять рефераты,
- отыскивать интересные факты творчества композиторов и исполнителей,
- просматривать фрагменты их выступлений, учась сценической культуре.

Важно лишь компетентно сформировать мотивацию творческой деятельности, начиная с малого.

Связь музыки с другими видами искусства, такими как живопись, литература, поэзия, может быть интересно представлена в совместном творчестве преподавателя и обучающихся при подготовке мероприятий с использованием мультимедийной техники: подборка видеоряда, соответствующего характеру музыки, подбор музыкальных эпизодов к живописным полотнам, взятым из Интернета, чтение стихов с музыкальным сопровождением. Заглянуть во внутренний мир каждого ученика и раскрыть его творческую индивидуальность задача преподавателей ДШИ и ДМШ, решить которую помогают современные образовательные технологии. И если к возможностям Интернета, в исследовательской работе обучающихся добавить собственный интерес, и сделать учеников своими творческими партнерами, учиться вместе с детьми, а иногда и у них, тогда работа педагога будет более успешной.

Большинство детей, обучающихся в школе искусств, посещают занятия с желанием. Даже если обучающиеся не делают больших успехов в концертной, конкурсной деятельности, они всей душой любят музыкальное творчество, формирующее их внутренний мир.

Обучающиеся старших классов интересуются современной музыкой, поэтому во время занятий, рекомендуется выделить небольшое количество времени, для ознакомления вместе с ним мелодий, которые ему понравились. Такая работа способствует получению новых знаний, развитию умения анализировать, сопоставлять и делать необходимые выводы. Следует отметить, что кроме знаний и умений, юные музыканты получают заряд позитивных эмоций, яркие впечатления от классических и современных произведений. Таким образом, создается симбиоз рационального мышления и эмоционального восприятия, что очень важно для подготовки как к экзамену, классному или общешкольному концерту, так и к серьёзным конкурсам. Использование компьютерных технологий становится мощным фактором повышения учебной

мотивации. Между педагогом и учеником возникает некая доверительность, налаживается особый контакт, ребёнок раскрепощается, уходят психологическая скованность и зажатость. Ученик осознает, что учитель проявляет особую заинтересованность конкретно к нему, к его индивидуальности, к его творческому потенциалу. И вот юный музыкант уже готов к качественно другому восприятию музыки, к плодотворной работе над музыкальным произведением. При работе с детьми необходимо применять средства здоровьесберегающие технологии. На занятиях используются можно такие упражнения как:

- физические упражнения, снимающие мышечные зажимы;
- импровизационные упражнения как средство отображения настроения; дыхательные упражнения; игры, развивающие интонационный слух детей, фантазию, повышающие самооценку; упражнения для концентрации, умения сосредоточиться, расслабления, снятия стресса.

Одним из приемов, развивающих коммуникативные навыки является коллективное музицирование. Ему принадлежит огромная роль, в процессе обучения детей игре на музыкальных инструментах. Вариантов организации коллективов может быть множество: в классе одного педагога, или в сотрудничестве с педагогами по классу других инструментов. Наряду с традиционными однородными ансамблями, актуальными в последнее время являются разнотембровые сочетания инструментов. Известные педагоги всегда придавали большое значение участию учеников в ансамблях. Коллективная игра в ансамбле приносит огромную пользу на всех ступенях обучения и развития учащихся. Занятия в классе ансамбля, отвечает современным задачам ДШИ:

- формируются навыки работы с музыкальным текстом и приобщение обучающихся к различным жанрам музыкальной культуры;
- подготовка одаренных детей к участию в концертах и конкурсах с целью совершенствования профессионального мастерства, сохранение традиций национальной музыкальной культуры.

В классе ансамбля формируются следующие умения и навыки:

- умение слушать музыку, исполняемую ансамблем в целом и отдельными группами, слышать звучание темы, подголосков, сопровождения;
- умение исполнять свою партию грамотно, следуя замыслу композитора и руководителя ансамбля;
- умение рассказать об исполняемом произведении.

Умение применять и совершенствовать исполнительские навыки. Использовать современные технологии для прослушивания и анализа произведений в исполнении выдающихся музыкантов. Реализации этих задач способствует включение в занятие современных образовательных и информационных технологий. На начальном этапе детям очень нравится играть в сопровождении оркестра, записанного на диске простейшие мелодии на 2-3 звуках и богатое разнообразие тембров оркестра украшают занятия, воспитывают чувство ритма, как на индивидуальных занятиях, так и в коллективе. Современные педагогические технологии позволяют не только развивать творческое воображение. Основой отношений педагога и ребенка должна быть

доверительность, строгость, требовательность, мягкое управление ребенком. Педагог должен подводить ребенка к анализу своей деятельности.

Список литературы:

1. Никишина И.В. Инновационные педагогические технологии и организация учебно-воспитательного и методического процессов в школе: использование интерактивных форм и методов в процессе обучения учащихся и педагогов.- Волгоград: Учитель, 2008.
2. Фрадкин Ф.А. Школа в системе социализирующих факторов // Педагогика.– 1995.– С. 79–83.

Н.С. Кочина
преподаватель по классу балалайки и гитары
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Особенности работы с ансамблем русских народных инструментов

Музыка, исполняемая на русских народных инструментах, понятна и близка самой широкой публике. В исполнении профессионалов балалайка, домра и баян, способны выразить всю широту русской души, передать тонкие переживания человека и, конечно, поднять настроение.

В процессе развития музыкального исполнительства возникло огромное разнообразие ансамблевых инструментальных форм и жанров, представляющих собой самостоятельное явление в музыкальном пространстве и исполнительском искусстве в целом. Стремление исполнителей к поиску новых ансамблевых форм отражает процесс естественного развития инструментальной исполнительской культуры. Особенно заметно, данная тенденция, проявилась в последние десятилетия XXв. - стала интенсивно возрастать популярность ансамблевого исполнительства, проявляться потребность музыкантов в самореализации индивидуального творческого потенциала через коллективное творчество.

Как правило, участник ансамбля исполняет самостоятельную партию, несущую определённую функцию (мелодическую, гармоническую, ритмическую). Особенность совместной игры заключается в том, что музыкальное произведение исполняется объединёнными усилиями участников коллектива. Поэтому конечный результат зависит от вклада в него каждого из участников, от того, в какой степени он включён в творческий процесс, какова его отдача.

Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соизмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров. Исходя из этого, главной целью коллективного музицирования является слаженность и стройность исполнения в целом. Важное значение в достижении этой цели имеют репетиции, на которых руководитель ставит перед учениками творческие задачи. Репетиция ансамбля из основных стадий творческого процесса является наиболее ответственной и трудной. Организация репетиций как процесса постепенного

воплощения художественного замысла необычайно сложна и многообразна

Опыт показывает, что плодотворная работа на репетиции немислима без четко продуманного плана. Планирование репетиционного процесса является необходимым практическим этапом работы руководителя с коллективом. Планирование - не механическая работа. Детально спланировать репетицию - значит мысленно провести ее. Главная задача, заключенная в репетиции заключается в том, чтобы достичь слаженного коллективного исполнения.

Формирование ансамбля иногда происходит в зависимости от наличия конкретных инструменталистов в данном учебном заведении. При определенных условиях допустимо участие в одном ансамбле учеников разных классов (младшие - средние, средние - старшие). В данном случае руководителю необходимо распределить партии в зависимости от степени подготовленности учеников.

На начальном этапе обучения важнейшим требованием является ясное понимание участником ансамбля своей роли и значения своих партий в исполняемом произведении.

Руководитель должен обращать внимание на настройку инструментов, правильное звукоизвлечение, сбалансированную динамику, штриховую согласованность, ритмическую слаженность и четкую, ясную схему формообразующих элементов.

В звучании ансамбля немаловажным моментом является размещение исполнителей (посадка ансамбля). Оно должно исходить от акустических особенностей инструментов, от необходимости музыкального контактирования между участниками ансамбля.

Ансамбль во многом определяется единой (или сходной) манерой игры. Особенно важно это при игре в унисон, терциями, секстами. Одна линия, исполненная одним штрихом, одним техническим приёмом, всегда впечатляет своей цельностью и законченностью.

При совместной игре возникают некоторые ограничения в свободе самовыражения. Между тем именно ансамблевое исполнение в значительной степени помогает направить творческую свободу участников ансамбля в нужное русло (русло осознанной необходимости), избежать излишнего субъективизма.

Репертуар является одним из главных факторов создания и работы ансамбля. Он должен быть содержательным, разнообразным, обогащающим художественный вкус, а по техническим требованиям не превышать бы предельных возможностей участников. Иначе воспроизведение партий будет отвлекать от выполнения художественных задач. Необходимо стремиться к тематическому разнообразию, обращать внимание на сложность материала, ценность художественной идеи, качество инструментовок и переложений для конкретного состава, а также на сходство диапазонов инструментов, на фактурные возможности данного состава. Грамотно составленная программа, профессионально, творчески выполненная инструментовка - залог успешных выступлений.

В целях расширения музыкального кругозора и развития навыков чтения нот с листа желательно знакомство учеников с большим числом произведений, не доводя их до уровня концертного выступления.

В любом коллективе совместимость исполнителей играет не последнюю роль и влияет как на творческий процесс в целом, так и на результат работы, а именно - концертное выступление.

«Каждая репетиция должна давать какой-то результат: чувство удовлетворения, возникающее у участников ансамбля от преодоления какой-либо трудности послужит стимулом для дальнейшей работы».

Список литературы:

1. Чистяков, В.В. Психология дирижерского образования и исполнительства [Текст]: монография/В.В.Чистяков. – М.:РАМ им. Гнесиных: Междунар. пед. Академия, 2004.
2. Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии [Текст]: сб. трудов. Вып.60. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982.
3. Хайкин, Б. Беседы о дирижерском мастерстве, Б. Хайкин.- М.: Сов. Композитор, 1984.
4. Соколовский, Ю.Е. Коллектив художественной самодеятельности: Вопросы теории / Ю. Е. Соколовский. - М., 1984.
5. Мусин, И. Техника дирижирования / И. Мусин.- Л.: Музыка, 1967.

Е.А. Пермякова
преподаватель по классу баяна
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Развитие творческой инициативы и самостоятельности учащегося. Авторитет преподавателя.

Без творческой инициативы и самостоятельности немислим подлинный музыкант-исполнитель. Над развитием этих качеств у ученика преподавателю надо работать повседневно в течение всего периода обучения учащегося в музыкальной школе, потому что сознательное усвоение в процессе обучения – это основной принцип педагогики. Преподаватель должен побуждать инициативу учеников в процессе уроков по специальности, более сильным учащимся он может дать самостоятельно доучить наполовину выученное произведение. Ученику, который хорошо справился с этой задачей, можно предложить выучить самостоятельно произведение в целом.

Развитию творческой инициативы помогает метод убеждения. Преподаватель ученику должен показывать на конкретных примерах, как нужно исполнять то или иное место произведения, почему именно таким приемом и правильной аппликатурой.

Чтобы развить творческую самостоятельность ученика, нужно применять такой прием, как выбор произведений по его желанию. Если предложенное ученику произведение является полноценным художественным произведением и соответствует уровню развития ученика на данном этапе обучения, преподаватель может внести его в рабочий план.

Огромное влияние на воспитание творческой инициативы имеет развитие чувства ритма, слуха, музыкальной памяти, т.е. способностей, составляющих музыкальную одаренность ученика.

На развитие творческой самостоятельности баяниста плодотворно влияет также всесторонняя музыкальная подготовка. Для этого надо часто слушать музыку (выступления солистов-исполнителей).

Очень полезно учащимся баянистам слушать друг друга в классе, т.к. это дает возможность заметить недостатки исполнения. Анализируя причины ошибок, допущенных одноклассником, можно найти и исправить свои собственные. Для баянистов это важно и потому, что на сцене они выступают довольно редко.

Большую роль в развитии творческой инициативы играет хорошее знание вокальной музыки. Это достигается путем систематического слушания, а также исполнения голосом и на баяне вокальных произведений, прежде всего народных песен. Художественное совершенство народных песен, произведений классиков предоставляет широкий простор для развития творческой фантазии музыканта-исполнителя.

Для работы над произведением в классе баяна имеет большое значение расширение общего кругозора, повышение знания в области других искусств. Необходимо читать как можно больше художественной литературы, т.к. это возбуждает художественное воображение, посещать театр и кино. Вместе с тем баянист должен изучать жизнь родной страны. Все это имеет связь с художественной самодеятельностью. Ученик не отрывается от жизни – все это повышает знания и способности учащегося.

В учебно-воспитательной работе имеет значение личность преподавателя. Влияние преподавателя на учащегося целиком зависит от его авторитета. Решающее значение в созидании и укреплении авторитета имеют его общественная репутация, любовь к своему делу у ученика, принципиальность. Воспитать полноценного исполнителя-баяниста может лишь тот преподаватель, который сам повседневно работает над повышением своего мастерства.

Преподаватель, как уже говорилось, призван развивать в ученике навыки самостоятельной работы. Этому он сможет добиться только тогда, когда преподаватель свое словесное объяснение подтверждает иллюстрацией на инструменте. Но нельзя впадать в крайность и пользоваться только одним показом, либо только словесным пояснением. Обе формы должны дополнять и подкреплять друг друга.

Преподаватель должен обладать такими качествами, как искренность, простота. Неотъемлемым качеством является сила воли, умение до конца осуществлять свои требования.

Преподаватель должен проявлять выдержку и терпение. Необходимо взвешивать каждое слово, избегать высокомерия, грубых выражений, надо уметь владеть своим настроением, особенно в раздраженном состоянии.

В своих отношениях с учениками преподаватель должен быть эмоциональным. Как и всякий человек, он переживает успехи и неудачи – может радоваться, гневаться и т.д., однако должен всегда контролировать свое поведение.

Порою создание авторитета преподавателя зависит от первой встречи, от первого впечатления ученика во время знакомства с преподавателем. Речь идет как о начале преподавательской деятельности, так и о первом знакомстве

преподавателя с учеником, только что вступившим в класс. Следовательно, нужно тщательно готовиться к первому занятию с учащимся.

В процессе работы преподавателю необходимо развивать свои преподавательские способности, чтобы уметь просто, ясно излагать материал, понимать ученика, находить правильные решения.

В своем поведении в отношении с учащимися преподаватель должен быть очень осторожным. Следует предостерегаться от неправильных форм общения с учащимися. Например, некоторые преподаватели допускают панибратство в отношениях с учениками (особенно перед очень одаренными), чем ставят себя в зависимое от них положение. Такие взаимоотношения пагубно отражаются на качестве обучения и на авторитете преподавателя.

На уроке преподаватель помогает ученику овладеть как той или иной деталью произведения, так и всем произведением. Но не в коем случае он не может подменять собою ученика, освобождать его от труда. Тот, кто допускает подобные ошибки, не может пользоваться уважением учащихся, теряет свой преподавательский авторитет.

Особенно отрицательно влияет на авторитет преподавателя его необъективное отношение к работе своих воспитанников, когда более одаренные ученики превращаются в любимчиков. Иные преподаватели легко «прощают» ученикам, которых они считают особенно талантливыми, плохое поведение, пропуски занятий, опоздания на уроки и т.д. Забывают при этом, что чем одареннее ученик, тем большее внимание следует уделять его воспитанию. Часто случается, когда высоко одаренные дети, вследствие неправильного педагогического подхода к ним – расхваливаний и восхищений его со стороны преподавателя – останавливались в своем развитии.

Занятия с менее одаренными учениками некоторые преподаватели проводят формально, без творческого подъема. Вполне понятно, что работать с одаренными детьми приятнее. Симпатия к одаренным ни в коем случае не должна отражаться на занятиях с менее одаренными детьми. Безразличие преподавателя ученик быстро почувствует. Это пагубно повлияет на авторитет преподавателя и на успех и учащегося, который может потерять интерес к занятиям.

Учитель должен знать, что менее способному ученику материал нужно объяснять более терпеливо, находить наиболее доступные способы передачи своих знаний. Хорошо, если преподаватель горячо интересуется работой учащихся, и плохо, если сухое равнодушие прикрывает приторно-ласковым обращением. Он должен вдумчиво относиться к каждому ученику, всесторонне изучать его характер, положительные качества и недостатки, интересы, взгляды. Это даст возможность найти путь к доверию ученика, найти средство воздействия на воспитанника.

Все выше сказанное станет хорошим стимулом для дальнейшего музыкального роста ученика, благоприятно повлияет на развитие творческой инициативы и самостоятельности.

Список литературы:

1. В.В. Крюкова «Музыкальная педагогика» изд. «Феникс», Ростов-на-Дону, 2002г.

2. А.Е.Тарас «Психология музыки и музыкальных способностей» Москва, изд. АСТ, 2005г.

3. В.Максимов. «Баян. Основы исполнительства и педагогики» изд. «Композитор» - С. Петербург, 2003г.

И.В. Седнева

*преподаватель по классу гитары
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Внеклассная и концертная деятельность, как мотивирующий фактор в образовательном процессе

Мотивация учащихся к обучению является одной из основных составляющих учебно-воспитательного процесса. Вопрос мотивации широко рассматривался в работах отечественных психологов: Божович Л. И., Гальперина П. Я., Леонтьева А. Н., Рубинштейна С. Л. и других. В настоящее время насчитывается несколько десятков теорий мотивации.

Все мотивы обучения можно подразделить на две большие категории. Первые связаны с содержанием самой учебной деятельности и процессом ее выполнения. К ним относятся познавательные интересы детей, потребность в интеллектуальной активности и в овладении новыми умениями, навыками и знаниями. Вторая категория мотивов связана с более широкими взаимоотношениями ребенка с окружающей средой. Это потребность ребенка в общении с другими людьми, их оценкой и одобрением, желание ученика повысить уважение к себе со стороны сверстников, занять определенное место в системе доступных ему общественных отношений. Обе категории мотивов необходимы для успешного обучения музыканта любой специальности.

Как в условиях работы школы, когда приходится обучать детей, обладающих разным уровнем музыкальных способностей, заинтересовать, мотивировать всех? Ведь в конкурсах и концертах, могут участвовать, и тем более побеждать, лишь единицы – наиболее одаренные и трудолюбивые. А как проявить себя остальным, как педагогу поддержать и развить их заинтересованность?

За время работы у меня сложилась целая система внеклассной и внешкольной деятельности, позволяющая проявить креативные качества каждому ученику. Остановимся подробнее на некоторых её составляющих.

1. Конкурс творческих работ, посвященный Дню музыки.

Многие из учащихся ДШИ занимаются не только музыкальным исполнительством, но и рисованием, хореографией, пением, посещают кружки и факультативы в общеобразовательной школе. Участие в этом конкурсе позволяет детям раскрыться в разных сферах художественного творчества. Рисунки, поделки, стихи, песенки, фотографии – тот, кто не слишком силен в музыке, может оказаться более успешным в других видах деятельности. А совместное творчество (если в процесс подготовки конкурсной работы оказываются вовлеченными и родители) принесет ученикам еще большую радость и удовлетворение.

2. Конкурс самостоятельных работ (самостоятельно выученных произведений).

Этот метод заимствован у педагогов музыкального колледжа. В рамках же ДШИ детям будет интересно выучить популярные произведения из мультфильмов и кинофильмов в несложных обработках, а педагог сможет увидеть, развитию каких навыков необходимо уделить особенное внимание, проанализировать умение своих учеников работать самостоятельно. Позже эти произведения можно исполнить на концертах в детском саду и начальной школе.

3. Командная олимпиада (игра-викторина) «Знаете ли вы музыку?»

В своём классе викторину я провожу между учащимися других педагогов отделения. Олимпиада – давно и успешно зарекомендовавшая себя форма соревнований в знаниях, умениях, навыках среди учащихся одной возрастной группы. Она позволяет эффективно решать сразу несколько педагогических задач: повторять материал в рамках учебной программы, пополнять знания учащихся за счет привлечения при подготовке дополнительной информации, стимулировать их к самостоятельным занятиям, пробуждая и поддерживая интерес и любознательность.

При подготовке заданий стараюсь не перегружать их узко специальными теоретическими вопросами, а использовать формы, интересные детям: ребусы и кроссворды, музыку из кинофильмов и мультфильмов, музыкальное лото, музыкальную викторину по принципу - «убери лишний фрагмент».

Устная форма ответов на некоторые вопросы устанавливает живое общение и помогает восполнить пробелы в знаниях, т.к. соперники имеют возможность исправлять и дополнять друг друга. Игра в команде способствует формированию у учащихся коллективизма и коммуникативных навыков, делает атмосферу Олимпиады максимально раскрепощенной, комфортной и праздничной.

4. Концертная деятельность.

В течение учебного года все ученики, обладающие разными способностями и трудолюбием, выступают на концертах, ставших традиционными. Новогодний театрализованный концерт, отчетный концерт в мае, тематические концерты в детском саду и начальной школе: «Путешествие в страну Музыки», «Музыкальные жанры», «Музыка в кино» и другие – это богатый, ничем не заменимый, опыт публичных выступлений, это путь к повышению самооценки детей. Учащиеся пробуют свои силы и в сольном инструментальном исполнительстве, и как концертмейстеры, и как ведущие концерта, играют в ансамбле, поют, читают стихи. Каждый может проявить себя в более близкой и доступной сфере. А зрительская аудитория – воспитанники детского сада, сверстники, родители и близкие родственники – это очень доброжелательная и благодарная публика, для которой не важны профессиональные тонкости, для которой их дети всегда самые лучшие.

Задача школы – воспитывать счастливых детей, поскольку "счастье... – в глубоком переживании расцвета своих духовных сил во имя возвышенной цели – творчества, создающего новый мир". (В. Сухомлинский)

Получение максимального удовольствия от жизни напрямую связано с удовольствием от оценки своих действий, от самооценки, в конечном итоге от признания себя как личности, от всеобщего признания – как индивида, как

полноценного члена общества.

Участие в конкурсах, олимпиадах и концертах – одна из приоритетных форм организации работы учащихся, пожалуй, самая действенная мотивация развития музыканта, требующая не только настоящего самостоятельного творчества, но и большой дополнительной работы преподавателей. Но этот метод позволяет сохранить контингент учеников и является одним из слагаемых результативности и успешности педагогической деятельности.

В. А. Стрелецкий

преподаватель по классу кларнета

МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Нотный редактор «Сибелиус» в обучении музыкальным дисциплинам

Компьютеризация обучения - является необходимым условием процесса обновления содержания и структуры обучения.

Одним из путей реформирования художественного образования, является использование новых образовательных технологий, направленных не только на усвоение учащимися знаний и умений, что характерно для традиционного обучения, а что самое главное - на всестороннее личностное развитие субъектов образовательного процесса, формирование ключевых и предметных компетенций.

Преподаватель ДМШ, ДШИ является главным носителем и проводником содержательного смысла в процессе постижения искусства. Современные цифровые технологии лишь обеспечивают разнообразное наполнение образовательного пространства, которое он выстраивает в соответствии со своей художественно-педагогической концепцией. Это – главный приоритет, который необходимо сохранить в процессе технологической модернизации содержания и структуры урока.

Внедрение в учебный процесс музыкальных компьютерных программ «Sibelius» и «Final» помогут обучающимся в изучении специальных групповых и индивидуальных музыкальных дисциплин.

Нотный редактор «Sibelius» был задуман близнецами Беном и Джонатаном Финнами в 1986 г. и впервые был выпущен для компьютеров Acorn Risc PC в 1993 году, для компьютеров версии Windows в 1998 году. Название программы совпадает с фамилией финского композитора Яна Сибелиуса. Нотный редактор «Sibelius» является основным конкурентом компьютерной программы «Final».

«Sibelius» - является одной из самых мощных современных систем нотации. В нем имеется 450 инструментов, для каждого из которых предусмотрена специфическая система записи в разных ключах. Изучение программы построено на принципах системности, научности, целостности, многофункциональности, а также личностно ориентированного подхода.

Методика использования данной программы предполагает несколько последовательных этапов:

- обучение непосредственно техническим элементам программы;
- использование программы при изучении музыкальных дисциплин;
- внедрение элементов программы в процесс изучения групповых предметов;
- использование программы для повышения уровня исполнительской

деятельности;

После ознакомления с нотным редактором «Sibelius» преподаватель получает опыт его использования для решения задач в сфере музыкально-профессиональной деятельности, осваивает основы музыкальной компьютерной грамоты, учится применять инновационные навыки в педагогической и творческой деятельности.

Неоценимую помощь оказывает программа «Sibelius» при подготовке к проведению уроков. С помощью компьютерных технологий можно за считанные минуты подготовить любой необходимый дидактический материал или музыкальное произведение, теоретическое или практическое задание.

Использование программы «Sibelius» при изучении индивидуальных и групповых дисциплин способствует развитию профессиональных умений и навыков, позволяющих грамотно исполнить музыкальное произведение, глубоко раскрывая его образное содержание и авторский замысел, стимулирует развитие музыкального слуха, памяти, ритма, эмоциональности.

С помощью программы «Sibelius»:

- развиваются технические навыки: чтение нот с листа и транспонирование музыкальных произведений;
- оттачивается мастерство при соединении аккомпанемента с инструментальной партией;
- улучшается слуховой контроль за интонацией при исполнении музыкального произведения;
- осваиваются навыки аккомпанирования музыкальных отрывков различными метроритмическими конфигурациями;
- осваивается свободное ориентирование в произведениях с любым количеством знаков в ключе;
- возникает соответствие гармонического аккомпанемента характеру музыки;
- формируется умение включать элементы импровизации при подборе по слуху;
- приобретаются ансамблевые качества в произведениях различных эпох, стилей и жанров;

С помощью нотного редактора несложно сделать переложение какого-либо музыкального материала для другого инструмента, либо на несколько голосов или инструментов, либо сделать облегченное переложение для ансамбля.

Нотный редактор «Sibelius» способствует: формированию музыкального слуха, ритма, развитию памяти и точному интонированию музыкальных примеров. Развивает творческую инициативу, помогающую ориентироваться в ладу, учит слышать ошибки и интонационно-ритмические неточности при исполнении музыкальных произведений, развивает внутренний слух. Нотный редактор помогает осваивать теоретические основы элементов музыкального языка, музыкальной речи, начальные сведения о строении мелодии, периода, находить в тексте музыкальных произведений освоенные лады, интервалы, аккорды.

Таким образом, изменения, происходящие в настоящее время в музыкальном образовании вызывают необходимость дальнейшего повышения

квалификации педагогических работников в области использования ИКТ в целях повышения их компетентности, педагогического мастерства. Обновление содержания музыкального образования, обусловленное современными подходами к развитию ребенка, требует совершенствования теоретико-методических основ обучения. Достижение этой цели возможно на основе использования развивающего потенциала педагогических инноваций. Освоение и внедрение в учебный процесс компьютерных программ реальная необходимость, которая даст очевидный результат.

Список литературы:

1. Бергер Н. А. Современная концепция и методика обучения музыке (Голос нот). -СПб.: КАРО, 2004.-368 с.
2. Евтух Е. В. Организация учебной деятельности школьников на основе ресурсов web 2.0. Урок музыки в современной школе. Методологические и методические проблемы современного музыкального образования: Материалы международной научно-практической конференции (12-13 апреля 2011 г.) - Ред.-сост. Б. С. Рачина. - СПб.: Издательство РПГУ им. А. И. Герцена, 2012.
3. Красильников И. М. Педагогика цифровых искусств - новое направление развития теории и практики музыкального образования - Музыка и электроника. -№1. 2013.- 40 с.

В.М. Чистякова
преподаватель по классу домры
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Музыкальное образование — главный фактор развития ребенка, становления успешной личности

Сегодня мало таких родителей, которые задумываются о музыкальном образовании своих детей. Многие родители считают, что музыкальное образование не так важно, как например: юридическое, экономическое или филологическое. Наставляют своих детей, говоря: «Изучай иностранный язык, учи хорошо историю, математику...» и т. д., внушая тем самым своим детям мысль, что им нужны только те знания, которые пригодятся в жизни. А что родителям еще остается говорить, ведь жизнь заставляет выбирать кратчайший путь к финансовому благополучию. Действительно, зачем тратить драгоценное время на изнурительные репетиции, которые изнуряют не только детей, но и самих родителей. Повезет если инструмент по специальности фортепиано, а не скрипка, например или виолончель. При занятиях на этих музыкальных инструментах дома, смычок играет не только на самой скрипке, но и на нервах самих родителей и нервах соседей по подъезду. Но не всегда такое негативное отношение было к музыкальному образованию детей.

Совсем недавно родители старались дать детям не только среднее, но и музыкальное образование, несмотря на неудобства и хлопоты, связанные с этим. И правильно делали, ведь музыка прививает не только любовь к творчеству и развивает душевные и духовные качества, но и помогает детям развить коммуникабельность и мыслительные способности. Очень часто дети,

которые занимаются музыкой, отличаются от других ровесников грамотностью, трудолюбием, терпением и силой воли. Смотря на всё это можно сделать выводы, что родителям кроме минусов, стоит замечать и плюсы в музыкальном развитии детей, понимая при этом, что потраченное время и силы могут принести их детям плоды в будущем. Дети, занимающиеся музыкой, опережают своих сверстников в умственном развитии, они быстрее усваивают навыки чтения и умеют яснее выражать свои мысли. Это научно подтвержденный факт.

Регулярные занятия музыкой с детьми развивают не только моторику рук, но и моторику речи. Чтобы ребенок успешно учил иностранные языки, не надо заставлять его зубрить грамматику. Надо заниматься музыкой. Уроки музыки развивают у детей красивую и грамотную речь. Музыкальное образование должно быть не дополнительным, а обязательным, говорят когнитивные психологи.

Поговорим о взаимодействии двух составляющих: музыка и живопись. Исследования в области когнитивной психологии, изучающей познавательные процессы человеческого сознания, обычно связаны с вопросами памяти, внимания, чувств, представления информации, логического мышления, воображения, способности к принятию решений. «В течение 9 месяцев ученые наблюдали за тем, как уроки музыки и живописи влияют на развитие детей. В эксперименте участвовали 32 ребенка в возрасте 8–9 лет. Никто из ребят до этого не занимался музыкой. Детей протестировали неврологи, психологи и педагоги на предмет умения читать, моторики речи, поведенческих особенностей и развития головного мозга.

Перед авторами стояли задачи: 1) можно ли говорить о врожденной предрасположенности к музыке, или это результат образования; 2) улучшает ли музыкальное образование когнитивные способности мозга, в частности чтение и построение речи. Детей разделили на две группы. Одним стали преподавать музыку, других обучать живописи. После 6 месяцев повторили тестирование. Результаты превзошли ожидания. Оказалось, что даже через такой короткий промежуток времени юные музыканты обогнали живописцев по многим параметрам. Они показали лучшие результаты по чтению, смогли преодолеть скованность в речи. Изменение биоритмов мозга доказывало влияние уроков музыки на нервные процессы. Кроме того, у всех музыкантов улучшилось поведение, они стали внимательнее к тому, что говорили взрослые, и не воспринимали их слова в штыки».

А если коснуться ещё одного взаимодействия таких компонентов, как музыка и ораторское искусство, то увидим, что связь музыкальности и речи интересовала ученых давно. После изобретения позитронно-эмиссионного томографа было сделано открытие, которое сейчас уже считается неопровержимым фактом. Мозг музыкантов содержит больше нервных клеток серого вещества. Сканирование коры головного мозга показало у большинства обследованных значительно превышенные размеры левой височной извилины *planumtemporale*. А *planumtemporale* совпадает с теми областями коры мозга, которые отвечают за распознавание, восприятие и построение членораздельной речи — это зона Вернике и зона Брока. И как же не остановиться на одном из важных факторов — музыкальный интеллект. Мозг музыкантов работает

лучше. Исследователям из Университета Вандербилта (США) удалось установить, что у музыкантов чаще, чем у других людей бывают задействованы оба полушария одновременно, и у них они одинаково активны. Одинаковое развитие обоих полушарий мозга объясняется тем, что на музыкальных инструментах играют двумя руками, и поэтому нейронные сигналы распределяются равномерно. Музыканты полнее используют творческий потенциал, отпущенный им природой. Подвижные, пальчиковые и ролевые игры, звукоподражания и игра на детских шумовых инструментах, гимнастика под музыку и пение — необходимый вид деятельности для малышей. В таких играх с другими детьми и взрослыми на музыкальных занятиях ребенок использует и развивает многие свои способности, в частности:

-улучшается общее физическое развитие, укрепляется мышечный корсет, формируется осанка;

- развивается музыкальный слух, ритм и музыкальная память;

- формируются навыки вербального и/или невербального общения;

- ребенок учится принимать решения, добиваться взаимопонимания, идти на компромиссы, он развивается эмоционально, у него формируется готовность и умение действовать в коллективе;

- развиваются навыки мелкой и крупной моторики, а также слуховые, зрительные, тактильные способности к восприятию.

Музыкально-ритмическая деятельность на занятиях имеет еще и особую важность благодаря формированию ускоренного обмена информацией между левым и правым полушариями. Процессы восприятия, распознавания, мышления, принятия решений возможны только благодаря взаимодействию двух полушарий, каждое из которых имеет свою специализацию. Исследователями отмечено заметное положительное влияние музыкально-ритмических игр на детей: формирование хороших способностей к восприятию информации и способности концентрировать внимание.

В настоящее время проблемы со вниманием у детей далеко не редкость. Причины самые разные — употребление родителями некоторых лекарств и алкогольных напитков, инфекционные заболевания и осложнения при родах, а также некоторые болезни матери и малыша. Но чаще всего недостаточная способность сосредоточиться имеет бытовые причины. Дети обычно проводят слишком много времени у телевизора: яркие картинки, резкая музыка, быстрая смена действий перегружают и истощают нервную систему детей. Способность к восприятию заметно снижается, дети с трудом сосредоточиваются на одном задании продолжительное время. Вместе с этим, у детей наблюдается физическая неловкость, падает интерес к творческой игре.

И самое время, на мой взгляд, озвучить факты о пользе обучения детей музыке. Исследование сотрудников Института образования Лондона подтвердило, что обучение музыке и игре на любом, даже шумовом, инструменте повышает уровень интеллекта и вообще улучшает общее самочувствие человека. Музыка способствует концентрации внимания, улучшает настроение и работу иммунной системы. Ученые из Нортумбрийского университета (Великобритания) выяснили, что под музыкальный аккомпанемент двухлетние малыши гораздо быстрее запоминают новые слова и отдельные выражения, и пришли к выводу, что регулярные

занятия детей музыкой один или два раза в неделю помогают увеличивать словарный запас, развивать простейшие арифметические навыки, способность слушать и усваивать информацию.

Обучение речи — процесс долгий и трудный. Израильские врачи Университета Хайфы и их датские коллеги из Университета Ольборг пришли к выводу, что ускорить процесс по развитию речи у таких детей помогает музыка. Был проведен эксперимент с маленькими детьми, которым была сделана кохлеарная имплантация.

В ходе занятий с ними по развитию речи использовались музыкальные инструменты и игрушки, а также дети слушали различные музыкальные произведения и песни. Как показал эксперимент, дети после таких занятий стали более спонтанно общаться между собой и тем самым лучше познавали свою родную речь. Как считают сами исследователи, музыка — одна из форм невербального общения, которая стимулирует коммуникативную деятельность ребенка, призывая его взаимодействовать с другими детьми. (Metodika_issledovaniya_muz._razvitiya).

Медицинское обоснование этих фактов нашли американцы: специалисты из медицинской школы Гарварда обнаружили, что у детей, которые в течение 15 месяцев не менее 2,5 часов в неделю занимались музыкой, объем мозолистого тела головного мозга (corpus callosum), органа, предположительно отвечающего за обмен информацией между правым и левым полушариями, увеличился в среднем на четверть.

Музыка Моцарта помогает недоношенным детям быстрее набирать вес и делает их более сильными. Это было доказано результатами экспериментов, проведенных израильскими медиками в Медицинском центре Тель-Авива. Двадцать малышей, родившихся раньше срока, были поделены на две группы: одной единожды в день по 30 минут давали слушать произведения Вольфганга Амадея Моцарта, а второй музыку не проигрывали вовсе.

Для эксперимента была выбрана музыка Моцарта, поскольку в 1993 году в ходе эксперимента учащиеся колледжа лучше справлялись с пространственно-временными задачами, если слушали сонату австрийского композитора по 10 минут в день. Это явление получило название «эффекта Моцарта». Эксперимент с младенцами длился два дня. По окончании выяснилось, что после прослушивания музыки дети из первой группы становились спокойнее и расходовали меньше энергии, чем те, кто попал во вторую группу. Когда ребенок расходует мало энергии, ему не требуется много калорий для роста; как следствие, он быстрее набирает вес и растет. Но для достижения положительного эффекта важно, чтобы ребенок стремился заниматься сам, без традиционного напора со стороны родителей.

Основываясь на результатах исследований, ученые разных стран предлагают увеличить долю уроков музыки в школьной программе и поставить ее в один ряд с математикой, чтением и правописанием. Врачи и психологи подтверждают: у детей, которые регулярно поют, лучше иммунная система, они здоровее и эмоционально более уравновешены, чем не поющие дети. Родителям важно развивать способности ребенка с самого раннего детства.

Начинать надо с дыхательных упражнений — игр, которые может выполнить любой ребенок. Музыкальная ритмика широко используется при

лечении двигательных и речевых расстройств (тиков, заикания, нарушений координации, моторных стереотипов), коррекции недостаточного психомоторного развития, чувства ритма, речевого дыхания. Использование музыкотерапии при речевых патологиях органического происхождения оказалось весьма оправданным и перспективным за счет мощного воздействия музыки на эмоциональную сферу человека.

Анализ литературных источников доказывает благотворное влияние на интеллектуальную деятельность определенных музыкальных произведений. Так, определены механизмы положительного влияния музыки на учебную деятельность, повышение мотивации учебы, возрастание удовлетворенности учением. В каждом человеке с рождения заложен потенциал, который стремится к раскрытию. Иными словами стремление к самовыражению заложено в нас на генетическом уровне и является такой же потребностью, как стремление утолить голод, жажду, создать комфортные условия жизни. Просто она находится на самом верху пирамиды потребностей, поэтому многие ее игнорируют, что лишает человека возможности быть по-настоящему счастливым. По словам учёных, музыкальная деятельность на протяжении жизни может расцениваться как стимулирующие когнитивные упражнения, делающие мозг более подготовленным и приспособленным к проблемам старения.

Поскольку обучение игре на музыкальных инструментах требует многих лет практики, это занятие может создавать альтернативные связи в мозге, которые способны компенсировать ухудшение познавательных способностей в старости. И надо помнить, что музыкальное образование может способствовать не только душевному преображению, но и физическому здоровью, затрагивая самые ценные аспекты человеческой жизни. Именно игра на музыкальном инструменте может стать новым звучанием вашей жизни и важным шагом к здоровью вашего ребенка.

Список литературы:

1. Битова А. Л. Музыкотерапия.
2. Брызгунов И. П. Непоседливый ребенок, или все о гиперактивных детях.
3. Заваденко Н. Н. Диагностика и лечение синдрома дефицита внимания у детей.
4. Лохов М. И. Плохой хороший ребенок.
5. Михайлова М. А. Развитие музыкальных способностей детей. — Ярославль, 1997.
6. Музыка в нашей жизни. Автор — Н. Д. Зельницкая. 1998.
7. Музыкотерапия, основанная на прослушивании классической музыки.
8. Музыкотерапия. Её виды и формы. Журнал «Здоровье».

Сила воздействия классической музыки на человека

Особое внимание уделяется воздействию классической музыки на живые организмы. Вот лишь некоторые наблюдения. Учёные из Самарканда пришли к выводу, что звуки флейты-пикколо и кларнета улучшают кровообращение, а медленная и негромкая мелодия струнных инструментов снижает кровяное давление.

Музыка спокойная и мелодичная поможет быстрее и лучше отдохнуть, восстановить силы, а бодрая и ритмичная – улучшит настроение. Музыка снимает раздражение, нервное напряжение, активизирует мыслительные процессы, помогает подолгу не уставать. Мелодии, доставляющие человеку удовольствие, создающие приятное настроение, замедляют пульс, увеличивают силу сердечных сокращений, снижают артериальное давление, расширяют сосуды. Доказано, что человеческий организм воспринимает звуки даже в эмбриональном состоянии.

Пение весёлых песен помогает при сердечных недугах, способствует долголетию. Медики установили, что струнные инструменты наиболее эффективны при болезнях сердца. Кларнет улучшает работу кровеносных сосудов, флейта оказывает положительное воздействие на лёгкие и бронхи, а труба эффективна при радикулитах и невритах. Духовная музыка (музыка религиозных культов) восстанавливает душевное равновесие, дарит чувство покоя.

Звучание духовной музыки

Исследования центра под руководством профессора Лазарева показали, что музыкальные вибрации оказывают влияние на весь организм. Они благотворно влияют на костную структуру, щитовидную железу, массируют внутренние органы, достигая глубоко лежащих тканей, стимулируя в них кровообращение. Например, не так давно старейший в мире британский научный журнал «Nature» опубликовал статью американской исследовательницы из калифорнийского университета, доктора Фрэнсис Раушер, о положительном влиянии музыки Моцарта на человеческий интеллект. После 10-ти минутного прослушивания музыки Моцарта тесты показали повышение так называемого «коэффициента интеллектуальности» студентов – участников эксперимента в среднем на 8-9 единиц. Интересным фактом явилось то, что музыка Моцарта повышала умственные способности у всех участников эксперимента – как у тех, кто любит Моцарта, так и у тех, кому она не нравится. Этот музыкальный феномен, до конца ещё не объяснённый, так и назвали – «эффект Моцарта».

Звучит произведение Моцарта

Древний мыслитель говорил: «слушать Прекрасное, видеть Прекрасное – значит улучшаться».

Замечательное искусство музыки вызывало восхищение в прошлые времена, вызывает восхищение и сегодня – у миллионов людей, населяющих нашу планету.

Платон считал, что ритмы и лады музыки, «достигая глубин души, воздействуют на мысль, делая её сообразной им самим»... Лучшая охрана государства, как считал Платон, - музыка, наиболее степенная и пристойно слаженная, скромная и простая, мужественная, а не женственная...

О воспитательной функции музыки высказывался и Аристотель: поскольку «музыка способна оказывать воздействие на этическую сторону души и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодёжи. Обучение музыки подходит самой природе для этого возраста».

Один из наиболее известных теоретиков музыки эпохи возрождения Джозеффо Царлино писал в своём трактате: «Музыка возбуждает дух, управляет страстями, укрощает и унимает ярость, заставляет проводить добродетельно время и обладает силой порождать в нас привычку к хорошим нравам, особенно тогда, когда она употребляется в должных ладах и в меру».

Очень точно о назначении музыки сказал П.И. Чайковский: «Цель музыки – возбудить душевное волнение. Никакое другое искусство не пробуждает столь возвышенным образом благородные чувства в сердце человека».

Занятия музыкой развивают музыкальный слух, и у человека повышается чувствительность к улавливанию различных звуков. Эта способность может помочь лётчикам, водителям, механикам по еле уловимым оттенкам звука работающего мотора определить, какие в нём случились неполадки. Студенты и школьники, обладающие развитым слухом и хорошим чувством музыкальной интонации, осваивают трудности произношения иностранного языка намного скорее, чем те, у кого музыкальный слух не развит.

Занятия пением положительно влияют на интонационное богатство речи, её выразительность, тонкость и точность в передаче соответствующих настроений. Такое умение владеть голосом в принципе необходимо каждому человеку, но особенно учителям, преподавателям, лекторам – всем, кому приходится много говорить.

Пение в хоре, игра на музыкальных инструментах развивает в человеке такую важную черту характера, как чувство коллективизма.

Общение с музыкой совершенствует духовную организацию человека и повышает его общую эмоциональность, что положительно сказывается на творческом потенциале личности.

В наше время обладание минимальными навыками и знаниями в области музыки является непременным условием для развития хорошего художественного вкуса, который, в свою очередь, во многом определяет суть самого человека. Если перефразировать изречение древних о друге, можно смело утверждать: «Скажи, какую музыку ты любишь, и я скажу тебе, кто ты».

Давно заметив неоспоримое влияние искусства на жизнь и здоровье, человек настойчиво обращался к нему в надежде на помощь. И искусство помогало ему, возвращая силы и душевное равновесие, делая жизнь достойной человека.

Музыка способна создавать особое психоэнергетическое поле, передающее положительную энергетику творцов – слушателям. Эта энергетика обладает множественностью воздействия: она способна исцелять человека и возвращать к жизни, стимулировать его интеллект и оказывать психологическую помощь, вселять надежду и укреплять уверенность в себе.

Музыкальная терапия может стать эффективным методом лечения школьных неврозов, которые сегодня всё больше поражают учащихся, как в процессе получения образования, так и в современной жизни в целом.

специализация музыкально-теоретических дисциплин, хорового пения и вокала

В.А. Васильева
преподаватель по классу музыкально-фольклорных дисциплин
МБУ ДО ДШИ п. Томаровка

Фольклорные сказки как средство современного воспитания, обучения и развития

Русская сказка и по происхождению своему, и по содержанию была всегда очень сложным и многообразным фольклорным жанром. Русская деревня знает сказки о животных - происхождение этих сказок ученые относят к очень древним временам, когда первобытные племена окружали животных суеверным почитанием и приписывали убитым зверям магическую силу. Например, один из самых древних культов – культ «медведя». Существует обширный цикл сказок в которых главным героем является полумедведь - получеловек: «Медведко», «Медведович», «Медведюк», «Липовая нога». Знают сказки волшебные, в которых также отразились многие первобытные верования и представления первобытного человека об окружающем его мире. В волшебных сказках деревья и животные разговаривают и помогают людям, волшебные кольца, гребешки, полотенца и другие домашние предметы обладают силой переносить героев с места на место, охранять и защищать их, а непонятные и жуткие силы природы зачастую изображаются в виде страшных ведьм и волшебников. Наш далекий предок, живший в диких лесах, верил в то, что деревья и звери живут так же, как люди. Верил в то, что заветные предметы могут оберегать человека от опасности - и все эти верования он отразил в художественных образах фантастической сказки.

Позднее, когда человеческое общество разделилось на классы и отношения между отдельными классами стали враждебными, возникают уже другие сказки - сказки о богатых и бедных. Такие сказки были издавна у всех народов. Были они и в старой Руси. Нашими предками было сложено немало насмешливых - «сатирических» - фольклорных сказок о царях, помещиках, купцах, о несправедливых судьях, о злых начальниках. Эти сказки, отражавшие заботы и горести народа, показывают его мечты о том времени.

В сказках найдется все: и очарование высокого вымысла, и мужественная героика, и веселая шутка, и - это самое главное - невероятная выдумка. Без чудес нет сказок. Что ни сказка - то новое чудо! Иван - крестьянский сын

сразился с многоголовым чудовищем... прекрасную царевну колдун превратил в лягушку...из косточек коровы выросла золотая яблонька с наливными яблоками... на сером волке верхом царевич доскакал до далекого царство, откуда прилетает Жар-птица... Гуси-лебеди унесли мальчика, оставленного без присмотра... всесильный Морозко одарил крестьянскую девушку бесценными подарками...испил Иванушка водицы из козьего копытца и стал козликом, а когда пришло время, перекинулся через голову и обернулся мальчиком...

В сказках нет непоправимых бед и несчастий. Сказки наказывают злодеев, делают удачливыми добрых, мужественных, справедливых людей.

Громадную художественную и историческую ценность представляет собой и язык фольклорной сказки, а также ее реалистичность.

Фольклор, много веков, по традиции устно передавался от поколения к поколению. Сказки также переходили из «уст в уста». Но в середине XIX столетия сокровища сказочного фольклора могли затеряться, погибнуть, данный жанр фольклора вступил в кризисную пору, когда потревоженная социальной новизной творческая мысль народа устремилась на новые предметы - полноценное искусство рассказывания сказок стало встречаться все реже и реже. И только благодаря собирателям и исследователям, которые работали над собиранием и изучением русской народной сказки, удалось сохранить до наших дней фольклорные сказки. Среди них самым известным является русский ученый фольклорист Александр Николаевич Афанасьев.

Несмотря на всю большую работу прежних собирателей фольклорная сказка, к сожалению, до сих пор не вся собрана и изучена.

Сегодня наш народ и страна переживают сложный, кризисный период. Изменения происходят не только в политике и экономике, но и в сознании людей, в семье. Все реже можно наблюдать как родители, а также бабушки и дедушки рассказывают своим детям, внукам сказки, которые так необходимы для подрастающего поколения. Мы должны быть заинтересованы в сохранении и передаче накопленного опыта, иначе невозможно не только его развитие, но и само существование. Сохранение, передача и степень восприятия этого опыта во многом зависят от принятого в обществе стиля воспитания подрастающего поколения. Благодаря сказке ребенок учится доброте, справедливости, взаимовыручке, мудрости, смелости, смекалке и многому другому. Конечно, дети должны знать, что сказка - выдумка, доброе пожелание, надежда. Тем сказка и привлекательна. Она не обманывает, она очаровывает, а мечта делает человека сильным, окрыляет его.

В заключение отметим, что фольклорные сказки не только несли эстетический и увеселительный характер. В первую очередь они обучали, развивали, воспитывали и были неотъемлемой частью человеческой жизни, будь то волшебные, фантастические, «сатирические» или сказки о животных все они были тесно связаны друг с другом и имели общую задачу - достижения благополучия, победы добра над злом.

Список литературы:

1. Аникин, В.П. Русское устное народное творчество: Учеб./В.П. Аникин – М.: Высш. шк., 2001.

2. Антонова, Е.Л. Народная художественная культура: Историко-теоретический аспект: Уч.пособие для студентов культуры и искусств/Е.Л. Антонова. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2007. – 256 с.
3. Забылин, М. Русский народ. Его обычаи, предания, обряды/М. Забылин. – М., 2003.
4. Иван – крестьянский сын: Русские народные сказки/Сост. И предисл. В. Аникин. 3-е изд. – М.: Дет. лит., 1986. – 128 с.
5. Каргин, А.С. Народная художественная культура: Курс лекций для студентов высших и средних уч. заведений культуры и искусств. Учебное пособие. – М., 1997. – 288 с.
6. Н.П. Колпакова Книга о русском фольклоре. Ленинград, 1948. – 192 с.
7. Народные русские сказки А.Н. Афанасьев. – М., Гослитиздат, 1958. – 348с.

О.А. Гончарова

*преподаватель по классу музыкально-фольклорных дисциплин
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

Применение фольклорных инструментов на занятиях по классу фольклора как один из способов развития творческих способностей обучающихся

Натуральные русские фольклорные инструменты представляют сегодня большую редкость. Они, к сожалению, уходят из естественной практики под натиском современных технологий, хотя до сих пор являются составляющей народного творчества, частью нашей истории и культуры. Детская школа искусств создает условия для творческого развития детей, их самореализации и профессионального самоопределения. [3, с.210]. Чтобы осуществить оптимальное и систематичное музыкальное развитие ребенка, следует рассмотреть те ранние признаки, которые могут обусловить возможность этого развития. Ответ на этот вопрос мы находим в трудах Б.М. Теплова: «Восприятие музыки никогда не является только слуховым процессом, оно всегда слухо-двигательный процесс» [4, с.62]. Формирование музыкально-ритмического чувства можно считать начальным этапом в музыкальном воспитании ребенка. Особенно в начале, когда использование фольклорных инструментов оказывает ощутимую поддержку. Их участие в детском коллективе пробуждает большой интерес у детей, придает многообразие в ход занятий, развивает память, чувство ритма и тембрового слуха, формирование исполнительских навыков, развивает коллективное творческое музицирование [1,78 с.].

Являясь специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, инструментальная музыка Белгородчины усилиями многих поколений, сформировалась в самобытное эстетическое явление, представляющее существенный интерес для современного музыкального творчества. Судя по тому, как часто фольклорные инструменты упоминаются в музыкальном творчестве края, можно говорить, насколько они были распространены и любимы в народе. Народная песня обладает многими выразительными средствами. Ее исполнение нередко удачно дополняется инструментальными сопровождением. Продуманное включение в фольклорное

творчество народного инструментария, несомненно, обогащает звуковую палитру коллектива, в котором всегда найдутся участники, склонные к сольной игре на русских фольклорных инструментах. Во всех уголках Белгородской области бытовали фольклорные инструменты трех основных видов: духовые, струнные и ударные. В их числе: дудки, жалейки, рожки, балалайка; ударным инструментом было лезвие косы, рубель, трещотки. В народном быту в качестве музыкальных инструментов применялись гребни, деревянные ложки, глиняные свистульки [2, с.208].

В последние годы, в связи с возрождением музыкального фольклора, наметилось стремление к созданию детских фольклорных инструментальных коллективов, как самостоятельных инструментальных ансамблей и, как следствие, разнообразию репертуара для таких ансамблей.

В 2013 году на фольклорном отделении был создан фольклорно-инструментальный ансамбль «Родничок». Деятельность фольклорно-инструментального ансамбля нацелена на изучение и сохранение народных традиций и обрядов, обучению игры на различных фольклорных и народных инструментах. Разработан учебный предмет «Русские фольклорные инструменты» по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Музыкальный фольклор» на основе примерной программы по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Музыкальный фольклор» по предмету «Специальность (Русские фольклорные инструменты)», составитель: преподаватель МБОУ ДО ДМШ №4 Ткачев В.В.

Важными задачами предмета являются: развитие музыкальных и творческих способностей, обучающихся; формирование устойчивой заинтересованности обучающихся к народным фольклорным инструментам Белгородчины, посредством изучения русских фольклорных инструментов; привитие навыков игры на русских фольклорных инструментах. По окончании курса предмета обучающийся должен уметь использовать полученные знания и навыки при игре фольклорных инструментальных номеров, аккомпанемента хоровой группе, сольной игры.

Учебный процесс осуществляется в виде групповых занятий 1 раз в неделю по 1 часу, с 1 по 5 класс - включительно. Содержание предмета распределено на темы: русские фольклорные ударные инструменты; русские фольклорные духовые инструменты; балалайка в фольклорном терцово-мажорном и терцово-минорном строе; использование фольклорных инструментов для аккомпанирования вокальной группе, сольному пению, хореографии. Предложен репертуарный список. Содержание музыкального материала подбирается индивидуально для каждого ребенка. При разучивании инструмента преподаватель следит за правильностью постановки инструмента, постановки рук, координацией и четкостью выполняемых обучающимся движений, правильностью дыхания, аппликатурой и т.д. Переходя к изучению следующих инструментов, обязательно следует поддерживать и совершенствовать приемы игры на ранее изученных инструментах [5, с 11-12].

Фольклорное отделение пополняется музыкальными инструментами для реализации учебного предмета «Русские фольклорные инструменты».

Показателями знаний игры на русских фольклорных инструментах являются участие детей фольклорного отделения в проводимых открытых уроках, достижение результатов в фестивалях, конкурсах различного уровня: лауреата II степени XVII открытого Регионального конкурса народного творчества «Белгородский карагод» (2019 г.), лауреата I степени VIII открытого регионального конкурса-фестиваля фольклорной музыки «Молодая Белгородчина» (2019 г.), лауреата I степени IV межзонального конкурса-фестиваля народного творчества «Родники» (2019 г.), лауреата I степени II открытого межзонального конкурса фольклорных коллективов «Наследники традиций» (2018 г.), лауреата III степени I открытого межзонального конкурса детского творчества «Отзвуки Победы» (2018 г.), лауреата III степени I Всероссийского конкурса искусств «Новая звезда» (2016 г.).

Гордостью фольклорного ансамбля «Родничок» являются выпускники, поступившие и окончившие профильные высшие и средние учебные заведения г. Белгорода, г. Воронежа, г. Москвы.

Список литературы:

1. Антипова Л.А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора/ Л.А. Антипова. - Москва, 1993. – 110 с.
2. Жиров М.С. Народная художественная культура Белгородчины: Учеб. пособ. / М.С. Жиров. -Белгород, 2000. – 263 с.
3. Жиров М.С. Региональная система сохранения развития традиционной художественной культуры: Учебное пособ. / М.С. Жиров. - Белгород, 2003. – 312 с.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - Москва:1961.-210 с.
5. Ткачев В.В. Примерная программа по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Музыкальный фольклор». Учебный предмет «Специальность (Русские фольклорные инструменты)».- Белгород: 2014.-15 с.

О.Л. Ермоленко

*преподаватель по классу музыкально-фольклорных дисциплин
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Организация учебно-репетиционного процесса с точки зрения эстетического воспитания

Чтобы обучить детей ансамблевому народному пению необходимо систематическое вокальное воспитание. В систему такого воспитания входит развитие основных певческих навыков: правильного, естественного дыхания, протяженного гибкого и подвижного звуковедения; отчетливой, выразительной дикции; единой манеры пения и говора.

Все необходимые вокальные навыки вырабатываются, в первую очередь, во время распевания. Распевание регулярно проводится в начале занятий. Оно помогает быстрой слуховой организации коллектива, собиранию внимания детей, подготавливает «разогревает» голосовой аппарат. Основным материалом для распевания – песенный. Могут применяться и специальные упражнения.

На занятиях навыки пения прививаются детям постепенно, по известному принципу - от простого к сложному. Как это принято в народной практике устной передачи фольклора, разучивание и исполнение песен и упражнений должны происходить «на слух», с голоса руководителя. При этом внимание детей активизируется, они контролируют звучание собственного голоса и звучание партии.

В работе над отдельными певческими навыками: дыхание, звуковедение, дикция, манера пения, простоты и естественности звучания – необходимо пользоваться как коллективными, так и индивидуальными методами воспитания детей. Только овладев вокальными навыками, ребенок получает характерные черты звучания народного голоса – это естественный, «близкий» звук; дикцию, близкую к разговорной речи; плотное грудное звучание, естественное головное резонирование без излишнего давления на связки и формирование голоса. Хороший народный голос всегда отличается ярким, звонким, светлым звучанием.

Русские народные песни известны своей напевностью, мелодиями широкого дыхания. Дыхание тесно связывается с выразительностью.

От дыхания зависит и выразительность исполнения и звучания. Дыханием нужно пользоваться так, чтобы звук был гибким, ровным и напевным. Естественный, красивый звук, без напряжения, без крикливости, зависит от умения правильно владеть дыханием. Укрепление навыков дыхания – одна из основных задач в вокальном воспитании детей. Техника пользования дыханием – бесшумный короткий вдох, опора дыхания и спокойное постепенное его расходование. Брать дыхание, возобновлять его нужно раньше, чем оно израсходовано, чтобы не было напряжения звучания, которое приводит к неточности интонации. Чтобы этого избежать, следует добиваться свободы и равномерности в пользовании дыханием.

Каждому участнику ансамбля необходимо практически овладеть дыханием и для этого тренировать его на специальных упражнениях. Работая над упражнениями для дыхания, также вырабатывается лучшее качество голоса: сила, тембр, регистровая ровность, точность интонации, техника звучания. Многие народные песни можно петь только коллективно. Они поются на «едином» дыхании, на непрерывности дыхания. Это возникает из-за протяженности музыкальных фраз и распевов. Такое исполнение называется термином «ценное дыхание». И означает попеременное дыхание участников ансамбля. «Ценное дыхание» помогает сохранить непрерывность звуковой линии. Навык «ценного дыхания» вырабатывается, путем долгой тренировки, постоянной фиксации внимания на нем. «Ценное дыхание» принадлежит к жанру хороводных или протяжных песен. Используя «ценное дыхание» каждый певец может делать вдох в тот момент, когда его сосед еще продолжает пение.

Важный момент в народном вокале – «разговорность» пения. Так как говоришь – один из принципов народного исполнения. Только тогда возникает ясность и выразительность передачи слова. А единственный способ донесения содержания песни слушателю – понятные слова. Поэтому дикция должна быть чрезвычайно отчетливой, с таким произнесением гласных и согласных, как в разговорной речи.

Плохая, вялая дикция оказывает отрицательное влияние на звукообразование и интонацию. В то же время хорошо и ясно произнесенное слово не только создает предпосылки для выразительного исполнения, но и помогает самому процессу пения. Быстрое и легкое перемещение языка, губ сохраняют устойчивое положение гортани. Добиваться этого следует освобождением, раскрепощением всего артикулярного аппарата.

Хорошая дикция и артикуляция помогает детям в овладении наиболее важным качеством пения – естественной напевностью и широкой кантиленой.

От качества звука, четкости произносимого слова зависят и другие элементы хоровой звучности. Правильная певческая позиция, единая манера звукообразования – это необходимое условие для достижения устойчивой певческой интонации.

Одна из самых серьезных певческих задач при обучении детей народному пению – это выработка единой манеры пения у всех участников детского ансамбля.

Пение в народной манере доступно каждому ребенку. Для этого нужно научиться петь просто и естественно, звук в народной манере должен быть светлым, ярким и легким, с очень незначительной вибрацией. Нельзя углублять и перекрывать звук, петь резким, крикливым или глубоким звуком.

Создать фольклорный детский ансамбль поющих в единой, родственной манере, легче в сельской местности, где дети уже с раннего возраста начинают петь так, как поют их родители и бабушки. С городскими детьми, гораздо сложнее. У городских детей могут не только быть разные певческие навыки, но и отсутствовать определенные слуховые представления о манере пения. И поэтому, на самом начальном этапе, детский фольклорный ансамбль страдает от пестроты вокальных манер его участников. Только единое звукообразование обеспечивает тембровый и звуковой ансамбль, способствует хорошему строю. Поэтому, в первую очередь, сам руководитель должен определить, какую именно манеру, стилистику песенного фольклора будет осваивать ансамбль. Обычно это местный говор и манера пения. Ансамблям, создающимся в крупных городах, нужно найти единые областные традиции пения и говора.

Перенимание «с голоса» манеры пения – один из методов вокального воспитания.

Все вокальные навыки: дыхание, дикция, манера пения, - отработанные на занятиях по певческому воспитанию детей, в конечном итоге и дадут результаты, которые позволяют овладеть сольным и ансамблевым народным пением.

Кроме вокальной работы, практических навыков участники ансамбля должны получить теоретические знания: о жанре песни, месте ее бытования, характере приуроченности в сочетании с каким образом или игрой она исполняется). Кроме того, проводится разбор сюжетов, образов, символов, заложенных в песнях.

1 этап – практические занятия. Показ песни ее исполнение. Разучивание песни следует начинать с проговаривания слов в ритме песни на примарных звуках, а затем пропевание отдельных трудных в интонационном и вокальном отношении фрагментов песни. По возможности можно использовать

магнитофонные записи с подлинными песнями данного региона, в которых ярко слышны особенности диалекта и манеры исполнения.

Стержнем всего исполнительного процесса любого коллектива и особенно детского, является правильное пение. Хорошо известно, какое благотворное влияние на организм ребенка оно оказывает.

Качество звучания очень важно не только для полноценного вокального воспитания, но и для эстетического и физиологического развития детей. Пение даже самого прекрасного фольклорного образца сдавленным, напряженным звуком наносит ущерб и самим исполнителям, и их слушателям. Певческий звук, которым поют дети, достаточно характерен. Ему присущи такие качества звучания, как полетность и звонкость, открытость и естественность. Испокон веков в бытовой среде голоса детей развивались естественным путем: младшие подражали старшим. Основу певческого воспитания определяют, с одной стороны – традиции народного пения, с другой – специфика самого детского голоса.

Первичный звук, формируемый в детском фольклорном ансамбле, может быть охарактеризовано как соединение разговорно-речевой интонации и артикуляции с певческим звуковедением.

Вокально-хоровые занятия с детьми должны строиться на доступном, желателно знакомом материале.

На первых занятиях преподаватель предлагает детям спеть маленькие попевки в соотношении малой теории – интервала, считающегося наиболее удобным для интонирования.

На последующих занятиях звуковысотное положение этого интервала перемещается вверх на полтона, тон и т.д. Очень важен со стороны руководителя предварительный показ голосом заданной попевки. Инструментом на занятиях с детьми не следует злоупотреблять. В дальнейшем попевки следует менять интонационно, использовать различные сочетания звуков. Попевки должны быть разными по характеру, содержанию. Каждая попевка должна представлять из себя игру. Педагог должен сам подбирать, по возможности сочинять тексты попевок, вносить игровые моменты, хореографические элементы.

При этом у детей возникает увлеченность, помогающая им добиться хороших результатов: стеснительные ребята начинают раскрепощаться, а более активные – лучше концентрируют внимание на учебном материале.

Следующий этап в работе коллектива состоит в постепенном расширении певческого диапазона, при исполнении различных песен и упражнений. Важна выработка с самых первых занятий следующих навыков: слухо-голосовой координации, упругой артикуляции и чистого интонирования, а также правильного дыхания певцов. Большое значение здесь следует уделить положению корпуса, следя за тем, чтобы дети сидели и стояли прямо, двигались легко и непринужденно, не опускали при пении голову.

Можно в игровой форме объяснить детям как берется дыхание. Например, набросать внутрь как бы «воздушные шарики», в результате чего должна значительно выступить вперед брюшная стенка, а плечи остаются неподвижными, их нельзя при этом поднимать.

В целях воспитания гибкости, свободы владения голосовым аппаратом в песне применяются все более разнообразные ритмические рисунки.

Моторность ритмики народных песен, требующая применения цепного дыхания, хорошо осваивается на песнях плясового характера. При пении подобных образцов следует объяснить (руководителю правильно показать), что в песне не должно быть пауза в конце каждой строфы, наоборот, для народных песен очень характерен прием цепного дыхания. Ребята легко усваивают этот прием, если они заранее потренируются брать дыхание в самых неудобных местах, например, в середине слова.

В целях совершенствования дикционных навыков применяются скороговорки, пропекающиеся на одном, двух звуках. Процесс пения у детей должен протекать осмысленно. Нельзя детям разрешать кричать, надо научить их петь «на опоре» ровным, непрерывным звуком, тянуть его как можно дольше, без перенапряжения голосового аппарата. Для этого полезно постоянно использовать различные специальные вокальные упражнения, цель которых – развитие певческого голоса детей и освоение ими навыков правильного народного пения.

В области освоения навыков хореографии, у детей следует обратить внимание на выработку правильной красивой осанки, умение легко, бесшумно двигаться, «держат спину». Освоение кругового хоровода, хоровода типа «стенка на стенку», орнаментальных хороводов с фигурами типа «ручейка», «воротцев», «корзиночка», «восьмерки», «улитки», «змейки», шаг в «два» и «три» ноги, элементы «пересека», поклон и др. Перечисленные виды пляски используются как своеобразный ритмический акцент при исполнении песен Белгородской, Курской, Брянской и других областей России. К каждой песне руководитель делает разводку, но многие танцевальные проходки ребята предлагают сами и у них это неплохо получается.

Музыкальное сопровождение – неотъемлемая составляющая часть народных «действ»: игр, плясок. Здесь выявляется творческое единство трех составляющих традиционную народную музыкальную культуру – песни, пляски и инструментального сопровождения.

При формировании инструментального ансамбля нужно учитывать количественный и качественный состав певцов, особенности их тембрового звучания. Очень важен подбор музыкального материала и соответствие инструментального ансамбля жанру каждой песни и пляски. При этом необходимо учитывать образный, музыкальный и поэтический строй произведения.

Использование традиционных народных инструментов – важная часть работы детского фольклорного ансамбля. В организации занятий игры на инструменте важно найти знающего традиции инструментального музицирования руководителя, заинтересованного представить как можно красочно и разнообразно палитру народных инструментов в ансамбле и игры на них; систематичность игры на них во время занятий; постоянный творческий поиск и приобретение в коллективе самых различных инструментов.

Основными моментами, определяющими систему занятий детского фольклорного ансамбля, является: а) организация работы на протяжении всего

года; б) количество занятий в течении недели; в) порядок работы с группами и всем составом при изучении репертуара; г) режим каждого занятия.

Систематичность и планомерность работы детского фольклорного коллектива в течении всего года – есть необходимое условие их нормального развития.

Большая часть детских фольклорных коллективов занимается по 2 часа два раза в неделю. Такое количество занятий является наиболее приемлемым для участников коллектива.

Для занятий должны быть установлены постоянные дни недели, чтобы дети могли планировать свое время.

Не следует отменять занятия и переносить их с одного дня на другой без особо уважительных причин, так как каждое изменение в расписании занятий дезорганизует детей.

Решение задач музыкального воспитания детей требует от руководителя фольклорного ансамбля тщательного планирования работы.

Каждая репетиция проходит по заранее намеченному плану. Планировать серьезную работу нужно обязательно, органически вводя в нее элемент отдыха и развлечения. Иначе фольклорный ансамбль не сможет выполнять возлагаемые на него задачи – воспитывает посредством искусства участников и слушателей, расширять их музыкальный кругозор, учить понимать язык искусства.

Без планирования в репетиции неизбежно появляется стихийность, разбросанность, самотек.

Знание руководителем своего коллектива, его творческих возможностей позволяет достаточно подробно составлять план каждой репетиции.

Исходя из плана, руководитель перед началом репетиции формирует задачи, которые нужно решить.

В ходе репетиции могут быть и отклонения, и заранее намеченного плана. Это может быть связано с настроением участников ансамбля, степени трудности или легкости исполняемых произведений и т.д.

Необходимо представлять себе перспективу воспитания. Только тогда можно последовательно и систематически развивать интересы и вкусы детей, их музыкальные творческие способности, формировать взгляды, убеждения, навыки и умения.

В планировании работы коллектива необходима взаимосвязь трех перспектив. Первая из них – далекая, представляющая итог работы по воспитанию в целом; вторая – средняя перспектива, в основе которой лежит конкретная цель предстоящей системы занятий; третья – это ближайшие задачи, определяющие по репетиционное планирование.

План работы можно составлять на целый год или по полугодиям и он должен охватывать все разделы деятельности коллектива:

- а) организационные мероприятия,
- б) воспитательные мероприятия,
- в) учебные занятия,
- г) изучение репертуара
- д) концертно-исполнительскую деятельность

В первый раздел плана должны быть включены такие мероприятия, как пополнение коллектива новыми участниками, решение вопросов, связанных с материальной базой работы коллектива и др.

В другом разделе планируется проведение лекций, бесед, посещение концертов, организация предназначенных вечеров и других мероприятий.

В третьем разделе планируется вся учебная работа, в области музыкальной грамоты, музыкально- слуховых и певческих навыков.

Четвертый раздел плана содержит в себе перечень всех произведений, над которыми будет работать коллектив.

Пятый раздел охватывает концертную деятельность коллектива. В нем надо заранее наметить отчетно- творческие выступления и определить общее количество концертных выступлений на планируемый период времени.

Вся работа, проводимая в коллективе, должна учитываться. Учет работы дает возможность анализа пройденного пути, выявления имевшихся ошибок и нахождения лучших методов и форм работы на будущее.

Помимо планирования работы на дальние перспективы, необходимо планировать проведение каждой отдельной репетиции.

Вот примерный план репетиции фольклорного ансамбля:

1. Распевание – 15 минут. Использование отдельных интонаций, будущих песен. Распевание от примарных тонов до среднего удобного для всех регистра, а потом постепенное расширение певческого диапазона вверх и вниз.

2. Освоение нового материала – 25 минут.

3. Хореографические занятия или изучение народных инструментов – 20 минут.

Здесь, как правило повторяются элементы хороводов и плясок, либо проводится постановка новых песен, частей обряда. (должен обязательно присутствовать аккомпаниатор).

4. Перерыв – 10 минут.

5. Повторение пройденного материала – 20 минут.

6. Работа по расширению кругозора участников коллектива – 15 минут.

7. Закрепление освоенного материала – 15 минут.

В ходе репетиции работа проходит в нескольких направлениях:

1.Вокально- хоровая работа

2.Слуховое восприятие музыкальных произведений.

3.Освоение элементов хореографии.

4.Мероприятия воспитательно – познавательного характера.

5.Концертные выступления.

Итогом всех этих форм работы является эстетическое воспитание детей.

Основные принципы работы в ансамбле:

-ознакомление детей с навыками пения в народно- певческой, близкой к разговорной манере речи,

-формирование правильного певческого звука, отличающегося открытостью, но в тоже время легкостью, звонкостью, не допускающего резкого, зажатого, форсированного звукоизвлечения ,

-работа над пением в унисон, целью которого служит выработка единой манеры пения,

- постепенное развитие диапазона, начиная с примарной зоны («ми» первой октавы – «фа» первой октавы),
- обучение детей умению сочетать пение с движением или игрой, сохраняя при этом высокопозиционное звучание голоса,
- формирование у детей осознанного ощущения пульсации в музыке – это способствует исполнению песен без дирижера,
- работа над навыками правильного дыхания, артикуляции, дикции, правильное овладение которыми помогает достигнуть исполнителям определенной свободы, при этом данные навыки приближаются к естественной разговорной речи,
- освоение детьми навыка осмысленного и выразительного пения.

М.Н. Жогова
преподаватель по классу хоровых дисциплин
МБУ ДО ДШИ п. Ивня

Принципы индивидуальной работы с «детьми-гудошниками» в классе хоровых дисциплин

При работе с младшим хором руководители детских хоровых коллективов часто сталкиваются с проблемой «гудошников», т.е. детей, не умеющих правильно интонировать. Решение данной проблемы зависит от правильного понимания истинной причины плохого интонирования. В ряде случаев это происходит из-за низкого уровня развития способностей к восприятию высоты тона. Но в основном, если ребёнок слышит, что поёт не тот звук, то проблема неумения правильно интонировать заключается в способе звукообразования, в отсутствии координации между слухом и голосом.

В младшем хоре учатся дети 7-9 лет. В этом возрасте ещё не сформирована голосовая мышца, поэтому дети в пении используют грудное звучание, при котором голосовые связки работают в полном колебательном режиме, то есть смыкаются полностью, и делаются толстыми и малоподвижными. Таким образом обычно дети в процессе пения используют лишь грудную манеру голосообразования и гудят в пределах двух-трёх звуков. То есть дети пытаются петь использованным в речи грудным механизмом фонации. Ребёнок не может выйти за предел примарных тонов, он не умеет использовать иные способы управления голосовыми связками. Это и есть отсутствие между координацией слуха и речи. Диапазон таких детей в основном e^1 - a^1 .

Режим работы позволяет педагогу использовать индивидуальные занятия для исправления интонации. При индивидуальной работе достигается больше задач, чем при групповых занятиях. При близком общении ребёнок раскрепощается, не думая о том, что кто-то может услышать или увидеть его нестройное пение. Налаживается личный контакт между учителем и учеником. В индивидуальной работе учитываются особенности каждого ребёнка и применяются различные виды упражнений для каждого из них. Одному надо петь повыше, другому более мягко и тише, третьему тянуть звук или же наоборот петь стаккато. Прежде, чем начать работу педагог должен знать психофизиологические особенности своих воспитанников. Если у ученика что-то не получается, то он может потерять всякий интерес к пению, и оно вызовет

отрицательные эмоции, будет избегать занятия музыкой. Поэтому нужно строить свою работу так, чтобы развивать в ребёнке те качества, которые поддаются развитию, изменению и воспитанию, не ломая природные данные ребёнка и его возрастные особенности. Чем младше ребёнок, тем легче перестроить его голос для правильного интонирования. Работу по налаживанию координации между слухом и голосом у детей желательно проводить до восьмилетнего возраста [2, с. 89-212].

Для правильной организации вокальной работы нужно грамотно определить голосовые возможности в отношении звукового диапазона в практической работе с учениками. Для воспроизведения звука мы используем органы речи, в которые входят полость рта, глотка, полость носа, гортань. К активным органам речи относятся губы, язык, мягкое нёбо, маленький язычок, голосовые связки. В музыкальных упражнениях мы используем чаще всего гласные звуки. Потому что при их произнесении органы речи не смыкаются и не сближаются настолько, чтобы образовать какую-либо преграду для выходящей из лёгких струи воздуха. Все гласные звуки – звонкие, при их произнесении голосовые связки колеблются. Чтобы избежать напряжённого форсированного звучания голоса в пении нельзя вдыхать слишком много воздуха. Кроме этого, лишний воздух, набранный в лёгкие, чрезмерно давит на связки, что влечёт за собой неточную интонацию. Таким образом, правильность певческого дыхания зависит, прежде всего, от правильности вдоха, который должен быть глубоким, быстрым, бесшумным, с расширением нижних рёбер, без поднятия плеч. При вдохе нужно сделать лёгкий зевок, который расширит глотку, подготовит форму резонатора и отрегулирует работу гладкой мускулатуры трахеи и бронхов. Затем должен произойти выдох, который нужно экономно расходовать и правильно регулировать. Сначала мы делаем упражнения для развития навыков певческого дыхания:

- спокойный вдох и спокойно короткий выдох; повторить несколько раз по руке учителя, следить за свободным положением корпуса и головы;
- спокойный и плавный вдох и более продолжительный выдох по руке со счётом учителя (на раз, два, три). Затем постепенно увеличиваем счёт, и дети сами считают при выдохе. Следим, чтобы обучающиеся не набирали слишком много воздуха;
- делаем долгий вдох, задерживаем дыхание и быстро активно выдыхаем на продолжительный звук «ф»;
- берём короткое дыхание, немного задерживаем, и постепенно выпускаем воздух на звук «ш». При этом следим, чтобы плечи у детей не поднимались;
- через нос вдыхаем воздух короткими вдохами, не поднимая плеч, положив руку на диафрагму. Должно быть ощущение надувания шарика. Затем наклоняемся и делаем спокойный выдох.

На начальном этапе работы становится понятно, что дети даже не могут себе представить, как это «переключить» звук, то есть спеть, например, после нотки «ми» нотку «фа». Нарисовав лесенку и обозначив её ступенями, педагогу необходимо показывать голосом, как эти ступени отличаются. Первые упражнения начинаются только в диапазоне e^1-g^1 , так как это единственные

звуки, которые совпадают с тонами спокойной речи ученика - гудошника. Мы провели ряд таких певческих упражнений:

- от ноты «фа» поём по полутонам вверх и вниз, на гласную «у», затем «а». Если ребёнку неудобно петь на эти звуки, то я сразу предлагаю ему выбрать тот звук, который ему легче всего произносить в пении;

- так же продолжаем петь от «фа» звук «я» по полутонам вверх две ступени (фа-диез, соль), затем возвращаемся по полутонам вниз до первоначальной «фа» и поём по полутонам вниз две ступени (ми, ми-бемоль), возвращаясь затем вверх к первоначальному звуку. При этом звук «я» поём протяжно, произнося только на первую ноту, а затем просто его пропеваем. При этом получается «я-а-а-а», вследствие чего ребёнок открывает шире рот и приподнимается нёбо;

- далее расширяем пение по полутонам по четыре, затем по пять звуков вверх и вниз. При этом чаще всего при пении вверх ребёнок начинает правильно интонировать быстрее, чем при пении вниз. Обычно на начальном этапе работы при пении вниз у ученика не получается распеться ниже ми-бемоль¹ или ре¹ (у каждого индивидуально);

- пропеваем от «ми» на звук «я» вверх полутон, вниз полутон, вверх целый тон, вниз целый тон;

- затем пробуем петь закрытым ртом (меморандо), делая внутри зевок, не смыкая челюсть (я объясняю, что делаем как будто купол или мячик во рту) по полутонам вверх и вниз, а затем по целому тону;

- поём закрытым ртом от «ми» полутон вверх, полутон вниз, затем раскрываем рот и поём на той же ноте звук «а» вверх целый тон и вниз целый тон и так далее;

- от ноты «ми», останавливаясь на каждой ступени поём ма-мэ-ми-мо-му, протяжно, не меняя положения голосовых связок, до той ступени, которую ребёнок достиг во время пения предыдущих упражнений. Если ребёнку не подходит (или неудобен) такой слог, то предлагаю петь на ла-лэ-ли-ло-лу, или же, на те слоги, которые наиболее удобны лично для него;

- поём на слог «лэ» от «ми» вверх по пять ступеней, возвращаясь до первой ступени вниз, в диапазоне, который сможет достигнуть сам ученик;

- в процессе всей работы поём каждую ступень вверх по тонам и полутонам, чтобы закрепить звуки, которые ребёнок смог преодолеть в процессе своих индивидуальных занятий [4, с. 23-65].

В своей работе мы применяем метод качественного показа и доступного объяснения ребёнку для правильного понимания и затем правильного исполнения данных упражнений. В первую очередь необходимо подойти к работе с творческой стороны. Нужно объяснять детям таким языком, который будет наиболее близок к их возрасту и нынешнему прогрессирующему времени. То есть пытаться стать на место ребёнка и подобрать такие слова в общении, которые были бы для него наиболее понятны и ближе по своему нежному, детскому взгляду на окружающий мир.

Все вышеизложенные методические приемы работы помогают решению главной педагогической задачи – созданию таких условий, при которых

ребёнок мог бы учиться не по принуждению, а добровольно, по собственному желанию и выбору проявлять собственную активность.

Список литературы:

1. Венгрус Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение. – СПб.: «Музыка», 2000. – 280 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса / Учеб. для вузов. – СПб.: «Лань», 2000, С. 89-212.
3. Зимина А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего школьного возраста/ Учеб. для студ. высш. учеб. зав. – М.: «Гуманит». Изд. Центр ВЛАДОС, 2000. – 304 с.
4. Роганова И.В. Сборник методических статей Вокально-хоровые технологии / Современный хормейстер, выпуск 2 – СПб.: «Композитор», 2012, С. 23-65.
5. Стулова Г.П. Хоровое пение. Методика работы с детским хором. Учебное пособие./ Г.П. Стулова. – М: «Планета музыки», 2014. – 176 с.
6. Степанов Е.Н. Личностно-ориентированный подход к педагогической деятельности / Воспитание школьников, выпуск 2, 2003. – 256 с.

Е.А. Зорина

*преподаватель по классу вокала
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

«Память на высоту» и память на регистры, как основной навык для исполнения современной вокальной музыки

Современное искусство насыщено противоречивыми тенденциями. В настоящее время, как никогда, ощутим разрыв между музыкой массовой и академической. Вопрос освоения современной музыки требует от исполнителей вырабатывать новые, особые, специфические навыки, которых не требовала классическая музыка. Ввиду появления новых приемов, должны появляться и новые методики обучения. Большинство педагогов и музыкантов пытаются освоить современную музыку с позиции классической системы, «старой вокальной школы», что является ошибкой. Отсутствие квадратных структур, традиционных кадансов, нетрадиционный строй, свободная метрика и т.д., делают современную вокальную музыку трудной к восприятию для исполнителя, воспитанного в академических традициях.

Современная педагогика не дает начинающим специалистам достаточной базы для осознанного восприятия подобной музыки, что приводит к их дезориентации.

В современной музыкальной психологии музыкальная память определяется как самостоятельная музыкальная способность запоминания, сохранения, узнавания и воспроизведения музыкального материала как музыкальной информации, с представлением его звучания. [1,48]

Восприятие музыкального материала происходит с помощью музыкального слуха с закреплением слуховых представлений в музыкальной памяти. Эксперименты психологов убедительно доказывают, что основой развития музыкального слуха является процесс интонирования. Наша память

определяется по нескольким параметрам: во-первых – это хранилище информации, различающееся по принципу обозначения хранения – визуальная, мышечная, слуховая и т.д.; во-вторых – по элементам – какая информация хранится – звук, ритм, высота; в-третьих – способ хранения – логическая, функциональная и т.д. память.

Исторический опыт развития трех-функциональной системы был направлен на обострение тяготения неустоев в устои, на усиление тоникальности, что в результате привело к формированию соответствующего слухового, а, следовательно, и мышечного стереотипов. На основе классического репертуара, системы различных упражнений связанных с ним, освоения типичных интонационных и ритмических оборотов мы вырабатываем не только слуховые, но и мышечные стереотипы, которые помогают исполнять классическую музыку.

Любой чисто слуховой опыт приводит к приобретению слуховой памяти, наиболее часто повторяющиеся интонации образуют слуховые стереотипы. Отсюда вывод: необходимо формировать новые стереотипы, нужные для освоения и исполнения современной музыки. Стирание границ между речевой и песенной интонацией, монодийность мелодии, все это отличительные особенности современной вокальной музыки.

О.П. Коловский, профессор Ленинградской консерватории, музыковед, автор многочисленных обработок и переложений для хора, ввел термин «память на высоту» - память на высоту тонов и интервальные соотношения между тонами различной высоты. Элементами памяти на высоту могут быть: память на регистры, память на интервалы, точечная память. Принципами связи этих элементов являются:

- 1) память на абсолютную высоту;
- 2) память на относительную высоту [2, с. 104-105]

Певцы – тенора, как правило, помнят, где находится си-бемоль первой октавы, так как наличие этого звука в диапазоне певца говорит о мастерстве данного исполнителя. Женские голоса помнят высоту ре-ми первой октавы, так как эти ноты являются переходными (срабатывает мышечная память). Похожий принцип работы имеет память на регистры. Исполнитель в процессе работы над произведением воспринимает и мышечно запоминает не звуковысотные, а регистровые интонационные ощущения.

Необходимым навыком для освоения современной вокальной музыки, является выработка «памяти на высоту» и памяти на регистры - как составляющих интонационной памяти, а также воспитание слухового и мышечного стереотипов. Е.Ю. Иготти пишет: «опорой исполнителю-вокалисту в его деятельности служит «память на звучание» высотными элементами которой становятся: память на регистры, тембр, интервалы, точечная память, память на отдельные тоны и др.» [2, 92]

Список литературы:

1. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности./Л.Л. Бочкарев. – М.: Классика, 2008. – 352с.
2. Иготти, Е.Ю. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: дис. Канд.искусств. – СПб., 2011

3. Кузнецов В. Проблемы и пути развития музыкального слуха в свете освоения современной музыки. Омск, 2003.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей: в 2т. Т.1. М., 1958..
5. Шульпяков О. Музыкально исполнительская техника и художественный образ. Л., 1986

Н.Н. Самсонова

*преподаватель хоровых и музыкально – теоретических дисциплин
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево*

Роль преподавателя в организации внеклассной деятельности ДМШ

В современной России ДМШ является образовательной организацией, назначение которой – развитие музыкальных способностей, заложенных в ребёнке. И огромную роль в этом играет – преподаватель.

Ведь именно он научит ребёнка, пришедшего в ДМШ понимать и чувствовать музыку. А она способна с наибольшей силой воздействовать на эмоциональное состояние ребёнка, и способна впоследствии формировать нравственные и эстетические взгляды у подрастающего поколения.

Главная задача, которая стоит перед всеми преподавателями по специальности в музыкальной школе – обучение игры на инструменте. Но не стоит забывать, что музыкальное развитие ребёнка происходит не только в процессе учебной деятельности, но ещё и во время внеклассной работы. Но специфика музыкальной школы состоит в том, что нужно создать целостную культурную среду, которая будет тесно связана с учебным процессом.

Интеграция, являясь ведущим принципом внеклассной работы, помогает формировать у обучающихся целостную картину мира. Ведь любое выступление на концерте объединяет умения:

- играть на инструменте сольно;
- в ансамбле;
- пение хором;
- выступление в составе хореографического коллектива.

«Интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней - обязательные условия для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту для того, чтобы она могла выполнять свою воспитательную и познавательную роль» [2, 58 с], читаем мы у Д.Б. Кабалевского, и с этим я полностью согласна.

Современный преподаватель это не только человек умеющий играть на инструменте, знающий методику преподавания своего предмета, возрастную психологию и педагогику, но и умеющий найти индивидуальный подход к современным детям. А это порой бывает очень трудно. Наши дети очень любознательные и их порой бывает трудно заинтересовать.

Но именно исполнительская деятельность помогает преподавателю своеобразным «наглядным примером» заинтересовать обучающихся в музыкальной школе. Как порой приятно смотреть на одухотворённые лица детей, когда они играют ансамблем вместе с преподавателем!

Подготовка любых внеклассных мероприятий заставляет преподавателя по-новому интерпретировать все свои знания, изучить много музыкальной

литературы для того, чтобы впоследствии в более доступной форме преподнести весь материал детям. Ведь любое внеклассное мероприятие должно заинтересовать обучающегося и заставить его более активно проявлять свои способности в музыкальной деятельности.

Основные направления внеклассной деятельности ДМШ:

- концертная;
- концертно-лекционная;
- классные часы;
- работа с родителями и др.

Работу по подготовке разных внеклассных мероприятий преподаватель проводит различную:

Так концерт — это наиболее грандиозное мероприятие в ДМШ. Они конечно же бывают разными по тематике, по возрастному охвату аудитории. И к этому мероприятию часто готовится не только отдельный преподаватель и его класс, но и порой вся школа.

Лекция концерт – проводится обычно в официальной обстановке, где обучающиеся должны показать не только умение играть на инструменте, но и свои знания по тому или иному вопросу. Ведь лекции концерты всегда имеют определённую специфику, помогает глубже понять и узнать о различных направлениях в музыке, стилистику и особенность композиторских школ, часто рассказывают о жизненном и творческом пути композиторов.

Конечно, чтобы заинтересовать детей преподаватели часто используют в лекциях – концертах интересные факты из жизни композиторов, о создании музыкальных произведений, цитаты, стихотворения. Всё это позволяет заинтересовать юную публику.

Классный час – это наиболее традиционная и часто используемая форма внеклассной работы каждого преподавателя. Он проходит в более тесной, доверительной обстановке, это своеобразный «разговор по душам». В рамках детской музыкальной школы он призван организовывать совместную творческую работу преподавателя с учащимися и позволяет повысить познавательную и творческую активность учащихся. Эта форма внеклассной работы помогает сплотить детей разного возраста, нацелить их на совместное творчество, повысить исполнительский уровень, создает ситуацию успеха и атмосферу творчества, свободу выражения, непринужденного общения.

Проведение родительских собраний – это ещё одна форма внеклассной деятельности в ДМШ. Родительские собрания бывают:

- общешкольные;
- тематические;
- с концертом обучающихся.

Нужно отметить, что родительское собрание требует от преподавателя очень тщательной подготовки. Это и оповещение родителей, выбор темы разговора, и конечно же подготовка концертных номеров (если собрание с концертом учащихся). Каждый преподаватель стремится чтобы родительское собрание проходило в обстановке заинтересованности и при активном участии родителей.

Таким образом, хочется отметить, что роль преподавателя в организации внеклассных мероприятий в музыкальной школе огромна. Ведь именно он способствует пробуждению в ребёнке творческого начала, помогает сделать первые шаги в творчестве. Преподаватель, обладающий высокой культурой, знаниями, доброжелательным отношением к учащимся, всегда делает пребывание в стенах музыкальной школы психологически комфортным и творческим. И общение с ним в неофициальной обстановке помогает ребёнку раскрепоститься, и смело войти в чудесный мир искусства.

Список литературы:

1. Методические указания по организации учебно-воспитательной работы в инструментальных классах ДМШ (ДШИ). – М.: 1988.
2. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы// Программно-методические материалы. Музыка. Учебное издание. — 3-е изд. — М.: Просвещение, 2006. — 225 с.
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. - М.: Наука, 2003. - 377 с.

Специализация изобразительного искусства

Я.А. Моисеенко
преподаватель изобразительного искусства
МБУ ДО ДШИ п. Томаровка

Техника «Изонить» как элемент декоративно прикладного творчества

Декоративно прикладное творчество – это часть декоративного искусства, включающая в себя несколько разделов, которые приурочены к формированию художественных изделий, основным образом для быта. Одним из видов декоративно-прикладного искусства является «Изонить» «нитяная графика».

Программа учебного предмета «Изонить» направлена на создание основ для творческого и личностного развития обучающихся, формирование эстетических взглядов на основе приобретения знаний о народной культуре, развития эмоциональной отзывчивости, овладения навыками в технике изонить; на приобретение опыта творческого взаимодействия в коллективе.

Приобщение обучающихся декоративной техники «Изонить» способствует развитию мелкой моторики пальцев рук, развитию сенсорного восприятия, глазомера, логического мышления, воображения, волевых качеств (усидчивости, терпения, умения доводить работу до конца), а также художественных способностей и эстетического вкуса.

На занятиях «Изонити» обучающиеся знакомятся с конструированием и изготовлением картин необычного жанра с помощью цветных ниток – ниточным дизайном. Данная техника выполняется как вышивка по картону и носит название хордовой вышивки или ниткографии. Такие картины весьма эффективны, вызывают восторг и удивление. Создание вышитых панно становится в последние годы все более популярным занятием.

Основная цель предмета «Изонить» является раскрытие творческого потенциала личности через воспитание стойкого интереса к народному, классическому и современному изобразительному искусству средствами изонити.

Общими задачами воспитания и обучения «Изонити» являются:

- приобщение детей к народной культуре и традиционным ремеслам;
- развитие личности на основе развития творческих способностей;
- формирование представлений о красоте и гармонии;
- воспитание трудолюбия, уважению к людям труда и старшему поколению;
- воспитание бережного, заботливого отношения к родной природе;
- формирование специальных умений в создании произведений декоративно-прикладного творчества;
- сохранение и развитие самобытного искусства художественных традиций русского народа;
- воспитание умений общаться в коллективе на основе изучения народного прикладного искусства, его истории и традиций.

Вышивание – старинный и самый распространенный вид декоративно-прикладного искусства. Оно имеет многовековую историю. Процесс развития вышивания прослеживается по изображениям в памятниках искусства древних цивилизаций Азии, Европы, Америки, по литературным источникам, а также по сохранившимся образцам вышивок разных времен и народов. На протяжении столетий вышивка была неотъемлемой частью украшения одежды и быта. В последнее время в среде мастериц, умеющих и любящих вышивать, получил распространение относительно «новый» вид рукоделия – «Изонить»

Изонить

На занятиях декоративно-прикладного искусства техника «изонить» привлекла своей простотой выполнения и оригинальностью не только девочек, но и мальчиков. «Изонить» – рисунок нитью, нитяная графика, ниткография – вот несколько названий этого вида искусства.

Изонить – это графический рисунок, выполненный нитями, натянутыми в определённом порядке на твёрдой основе.

На занятиях декоративно-прикладного искусства девочки вышивают цветы и птиц, мальчики – космические ракеты и, конечно же, машины. Работы мальчиков и девочек отличаются не только тематикой рисунков, но и техникой выполнения. Изонить – очень интересная и увлекательная техника. Техника изонити не требует дорогостоящих материалов – только цветные яркие нити и твердую основу. На первый взгляд кажется, что техника ниточного дизайна сложна и ее освоение требует невероятных усилий. В действительности все значительно проще. Технику «изонить» сможет освоить любой человек, а после этого придумывать и создавать любопытные композиции.

Термин «ниточный дизайн» (нитяная графика или изонить) используется в России, в англоязычных странах используется словосочетание «embroidery on

paper» - вышивка на бумаге или Form-A-Lines - формы из линий, то же самое, но по-французски - broderie sur papier. В немецкоязычных странах - термин «pickpoints».

Истоки этого творчества пошли от мастеров Англии. Они работали следующим образом: в плоскую деревянную доску забивали гвозди, на которые потом в определённой последовательности натягивали нити. В результате получались ажурные кружевные изделия, которые использовались для украшения жилища. (Возникла версия, что эти работы были своего рода эскизами для узоров на ткани). В результате получались ажурные кружевные изделия, которые использовались для украшения жилищ, предметов быта, для оформления интерьера, для изготовления подарков и сувениров.

В наше время чаще используется картон – у него готовый цветовой фон и фактура. Так же используют и бархатную и наждачную бумагу. Особенно эффектно смотрятся работы, если цвета нитей подобрать по контрасту к основе. Нити можно использовать разные: простые катушечные, шерстяные и шёлковые, гарус и мулине, люрекс, ирис и т. д. На подарочных, поздравительных сувенирах будут великолепно смотреться золотые и серебряные нити.

Современные расходные материалы позволяют получать очень красивые и эффектные изделия. Мы выполняем работы не только на новых материалах, но и на бросовых. Это компакт диски, пластмассовые походные тарелки, пластинки и многое другое.

Интерес к нитяной графике то появлялся, то исчезал. Один из пиков популярности был в конце XIX века. Издавались книги по рукоделию, в которых описывался необычный способ вышивки на бумаге, простой и легкий, доступный даже маленьким детям. В работе использовались перфорированные карты (готовые шаблоны) и прием заполнения угла, стежки «крест», «стебельчатый» (для вышивания кривых). Используя минимум средств, любой человек (а главное дети) смог бы изготовить причудливые сувениры к праздникам.

Картины из ниток оригинальны, красивы и эффективны. Они вызывают восторг и удивление.

Система работы

На уроках развитие творческих способностей учеников опирается на современную научно-обоснованную методику преподавания, которое направлено не только на передачу конкретных знаний, умений и навыков, но и на развитие творческого потенциала.

Проводя уроки по декоративно-прикладному искусству, я стараюсь воспитывать трудолюбие, волю, пытаюсь формировать представление о красоте, гармонии, прививать любовь к родному краю. Хочется, чтобы уроки помогали ребятам раскрыть многогранный духовный мир человека, научить их тем навыкам, которые пригодятся им в дальнейшей жизни.

Начиная первое занятие по изучению техники «Изонить» на уроках декоративно прикладного искусства, выявляю способности учащихся, их

трудолюбие, настойчивость, волю, уверенность. На каждом следующем уроке цели курса «Изонить» - это усовершенствование навыков художественной обработки материалов, стремление воспитать у ребят творческий подход к выполнению заданий, развивать их воображение, творческое мышление, прививать эстетический вкус. Одной из основных задач является усовершенствование мастерства в выполнении сложных элементов, а так же повторение и закрепление полученных ранее знаний, умений, навыков в увеличении или уменьшении выбранного рисунка, а так же подборе цветовой гаммы.

Дальше перед обучающимися ставится цель в умении составлять эскизы будущего изделия, используя знания о композиции и цвете, находить с помощью интернет ресурсов необходимый и понравившийся материал. Продолжаем формировать у ребят умение оценивать свой труд с экологической и экономической стороны, самостоятельно разрабатывать эскиз будущего изделия, придумывать узоры и их расположение исходя из области применения выбранного изделия.

Работа на занятиях благодатна еще по ряду причин:

- объекты труда не требуют значительных материально-технических затрат; задания, как правило, носят прикладной, утилитарный характер и могут выполняться школьниками для собственных или домашних нужд, что стимулирует интерес к работе.

- на этих работах, как нигде, может быть проявлена дифференциация, так как посильность работ может варьироваться в самых широких пределах;

- обучающиеся в праве по собственному усмотрению выбирать изделия, их композицию, цветовую гамму и т.п., что способствует развитию самостоятельности и творческого начала.

Традиционно, я начинаю занятия «изонить» с показа больших, красочных, производящих ошеломляющее впечатление на учащихся работ, выполненных либо мною – преподавателем, либо талантливыми предшественницами нынешних учениц. Убеждение в том, что каждый из них сможет стать автором таких же великолепных изделий, является важным побудительным мотивом.

Практическая часть

Основные приёмы и инструменты

Техника выполнения изонити проста. Для ее освоения достаточно знать два основных приема:

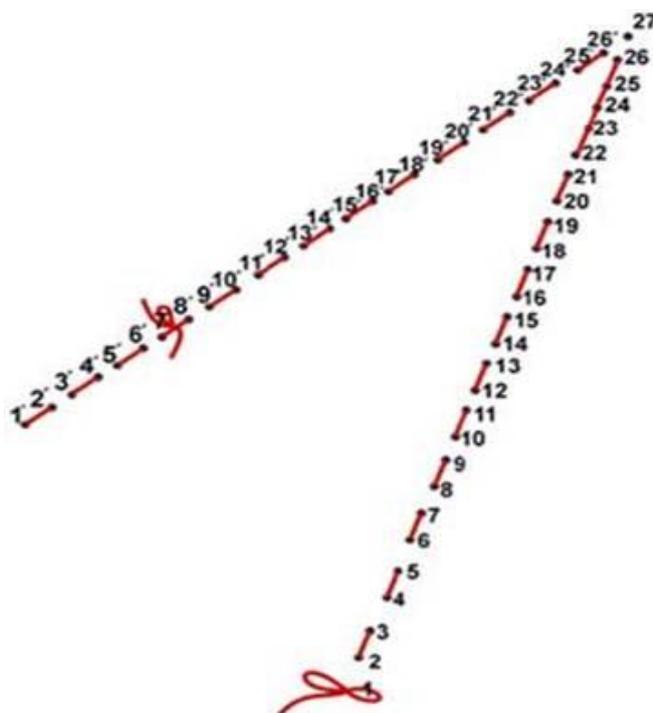
- заполнение угла;
- заполнение окружности.

Для работы необходимо иметь следующие инструменты:

1. Карандаш - остро заточенный;
2. Линейка - ровная, гладкая, длиной не менее 30-40см;
- 3 Циркуль - нужен для изучения принципа заполнения окружности;

4. Шаблоны (на первом этапе изготавливаются учителем) и трафареты (готовые изображения различных геометрических фигур: многоугольников, окружностей, овалов, эллипсов и др.);
5. Иглы с большим ушком (номер иглы зависит от толщины картона и ниток, а также расстояния между точками);
6. Шило (для работы с пластинками, СД дисками) или булавка с головкой на конце для прокалывания точек;
7. Подкладка из плотного материала, чтобы во время прокалывания не портить поверхность стола (можно прокалывать на весу, немного приподнимая картон и соизмеряя силу прокалывания);
8. Ножницы;

Техника изонити - заполнение угла



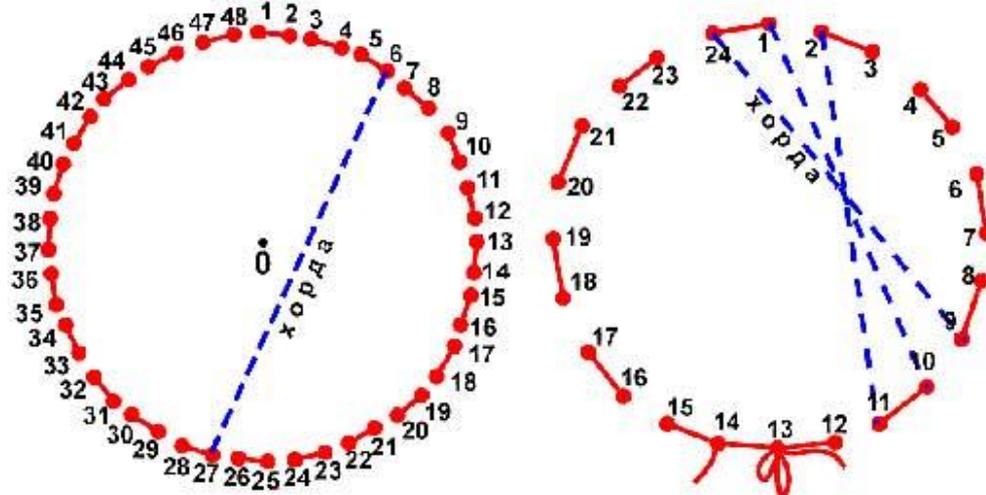
О технике заполнения угла:

1. Чертим угол.
 2. Каждую сторону угла необходимо разбить на равные отрезки. Количество отрезков на сторонах угла должно быть равно.
 3. Делаем проколы во всех точках кроме 27.
 4. С изнанки нить вводится в точку 1 и опускается в точку 26
 5. Далее нить проводится из точки 26 в точку 25
- И далее 25 -> 2, 2 -> 3, 3 -> 24 и так далее. Обратите внимание, что в точке 27 отверстие не делается.

Угол может быть любым: прямым, острым, тупым (рис. 1). Прошивание любого угла ведут от края к вершине, на другой стороне – от вершины угла к краю (на схемах направление перемещения к местам проколов показано стрелками). Если угол неравнобокий, то количество мест проколов всё равно должно быть одинаковым на обеих сторонах угла.

Техника изонити – заполнение окружности

Заполнение окружности выполняется тоже по правилу заполнения угла. Надо лишь помнить, что выполнение работы имеет зеркальное отображение. Заполнение окружности на изнаночной стороне выполняем по часовой стрелке, на лицевой будет против часовой стрелки. С окружностью можно экспериментировать. Комбинация их в различных вариантах и создает то, что называется искусством.



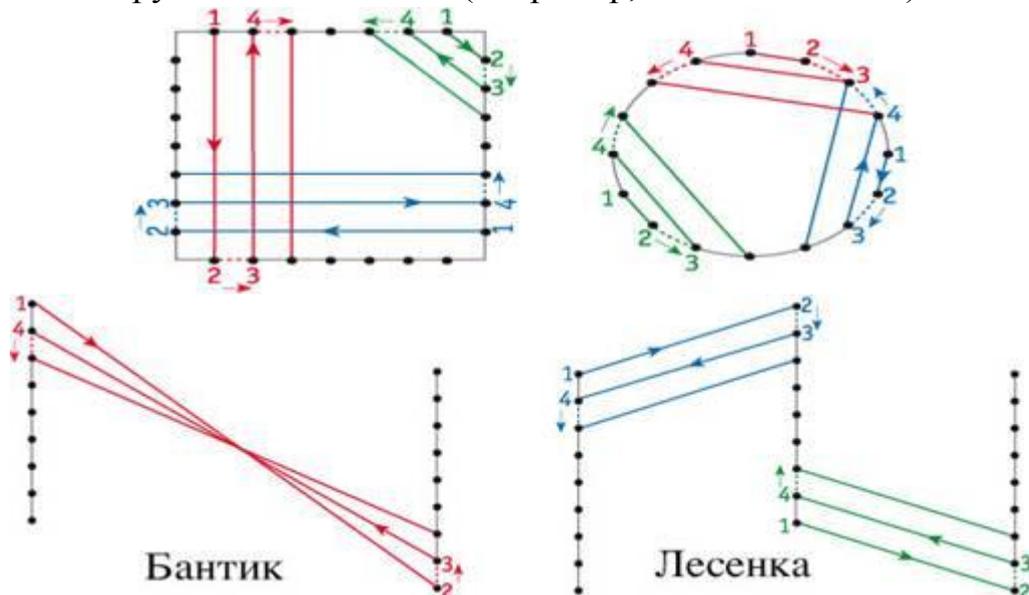
Расскажем о технике заполнения окружности:

1. Вначале окружность нужно поделить на четное количество равных частей;
2. Затем выбираем любую хорду окружности. Например, 9-24;
3. Далее с изнанки игла с нитью вставляется в точку 9 и проводится в точку 24;
4. Далее из 24 в 1;
5. 1 -> 10;
6. 10 -> 11.

И далее аналогично. Обращаем внимание, что хорда должна сделать 2 круга.

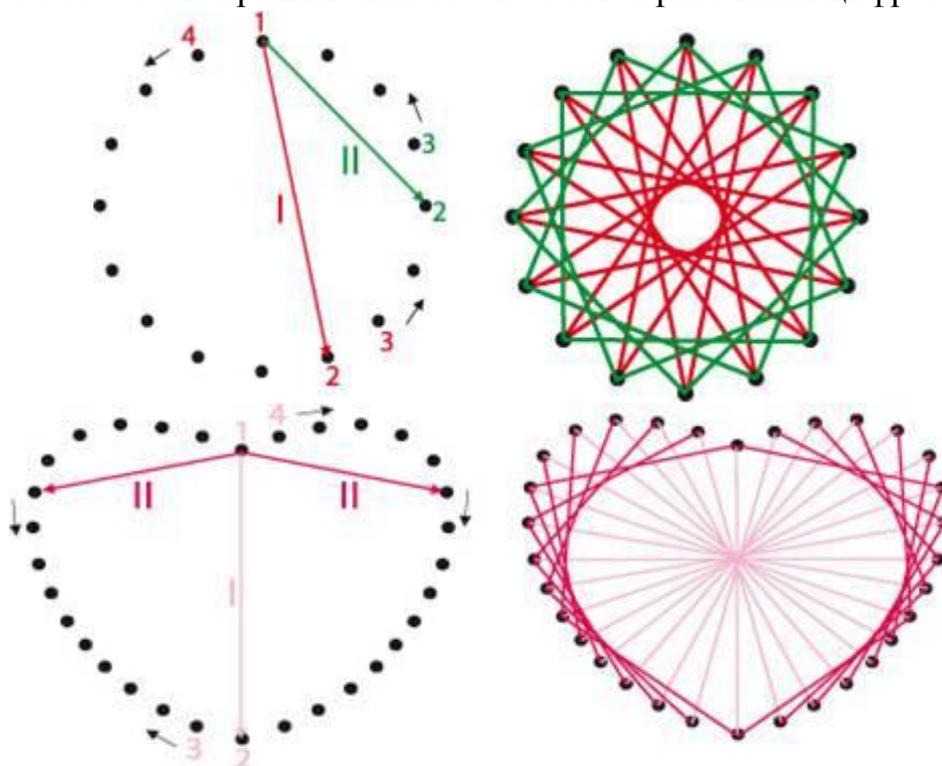
Заполнение различных фигур

Чтобы лучше понять технологию заполнения геометрических фигур рассмотрим заполнение фигуры «бантик» и «лесенка». Для изделий со сложной структурой можно использовать фигуры, образующиеся при неполном прошивании окружностей и овалов (например, лепестки цветка).



Для составления композиций недостаточно только углов и окружностей, поэтому нужно научиться прошивать другие фигуры, которые наиболее часто встречаются в работах. Овалы, спирали, завитки и дуги заполняются по тем же правилам, что и окружности.

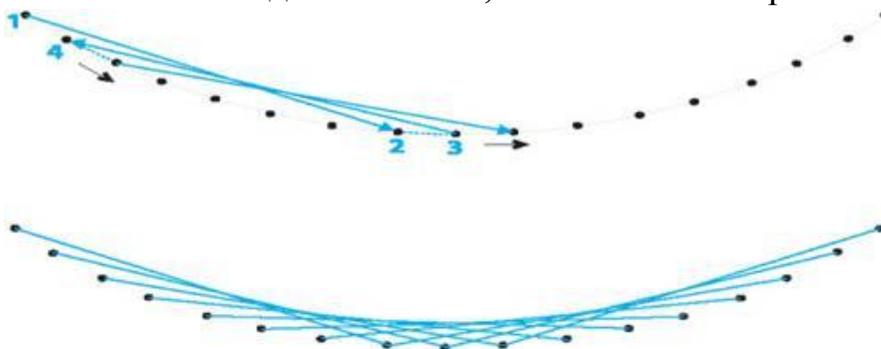
Для усиления декоративного эффекта окружность или замкнутый контур можно прошить в несколько этапов, выбирая каждый раз хорду (стежок) разной длины. На схеме этапы прошивания обозначаются римскими цифрами.



Для того чтобы избежать слишком прямолинейной формы элемента или избавиться от линий, ограничивающих фигуру по периметру, первый стежок (от точки 1 до точки 2) укладывается со сдвигом на одну точку вперёд от вершины угла.

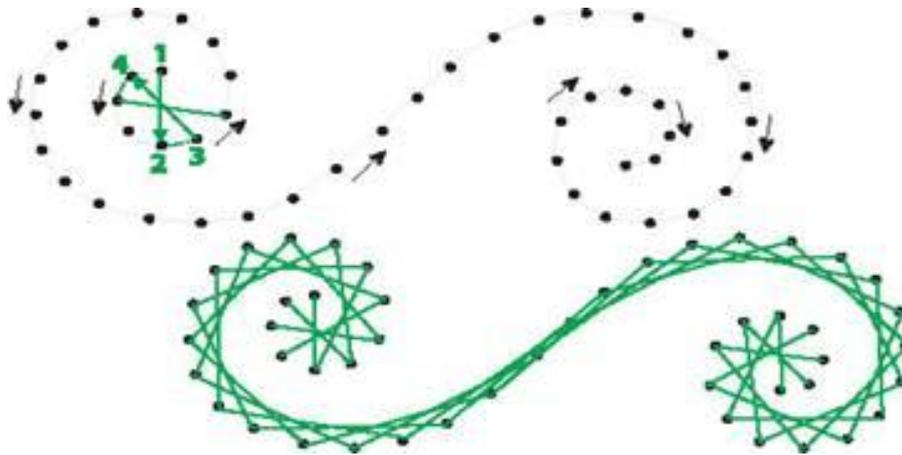
Заполнение дуги

Длина стежков, которыми прошивается дуга, должна быть меньше половины дуги. Чем меньше длина стежка, тем тоньше изображение дуги.



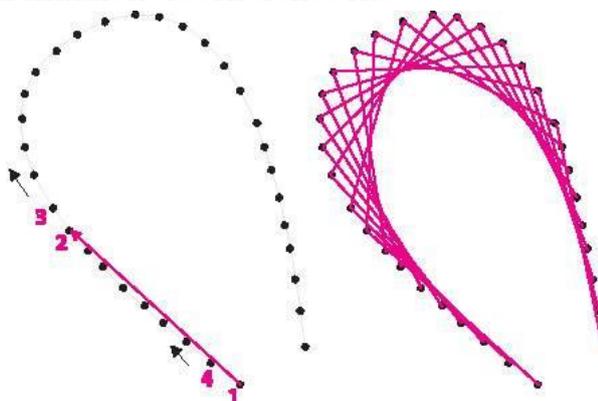
Заполнение спирали

Работа начинается с начальной точки завитка, длина стежка выбирается от 3-х до 5-ти проколов. Заполнение спирали производится путем продвижения к конечной точке всё время в одном направлении.

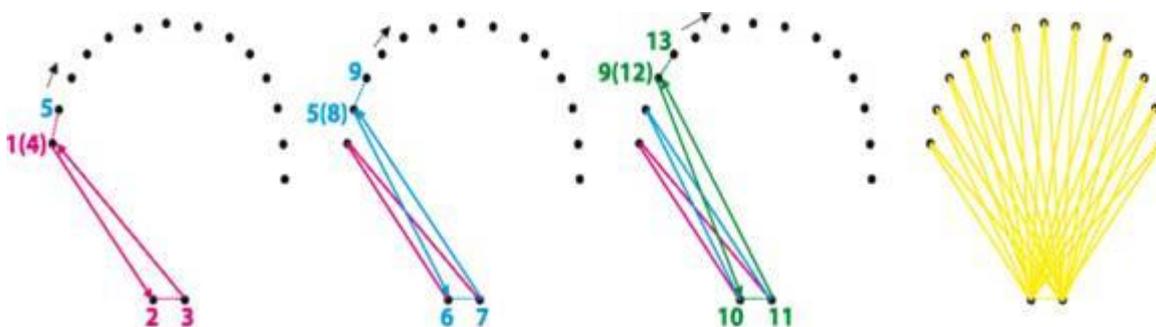


Неполное заполнение овала (лепесток).

Работа начинается с острого конца элемента, там же и заканчивается вышивка. Расстояние между двумя точками лучше выбирать одинаковыми линиями, касательной нижней части лепестка.



Когда надо заполнить фигуру веером из одной точки (например, лепестки, бутоны, цветы), применяют прием “заполнения треугольникам”.



О цвете

Создание тоновой изонити – это, пожалуй, самая высокая ступень в искусстве ниточного дизайна. Рисунок изонити должен быть грамотно составлен, соответствовать назначению будущего изделия, технике его исполнения, сочетаться с фоном и окружающей средой. Нужно, чтобы его

детали были правильно и красиво размещены, а подобранные цвета ниток передавали объёмность изображенных предметов.

Все многообразие цветов и цветовых оттенков в природе можно разделить на две группы: тёплые (к ним относятся все тона жёлтого, оранжевого и красного) и холодные (к ним относятся все оттенки голубого, фиолетового и зелёного). Гармоничное сочетание часто заключается в уравнивании тёплых и холодных тонов.

Тёплые цвета воспринимаются глазом как приближающиеся, то есть выступающие вперёд, а холодные – как отступающие назад, то есть удаляющиеся. Пользуясь этим свойством цветов, можно усилить рельефность деталей изонити, сделать узор более чётким, передать объёмность форм. Фон для нитяной графики следует брать отступающий, а для рисунка изонити предпочтительно использовать выступающие тона.

Существуют ещё такие понятия, как лёгкость и тяжесть цвета. Тяжёлыми цветами чаще всего бывают тёмные, насыщенные, тёплые; лёгкими – светлые, холодные, воспринимающиеся как воздушные.

Правила композиции требуют, чтобы нижняя часть рисунка была тяжелее верхней. В изонити должна быть выдержана закономерность соотношения цветовых частей и общее равновесие цвета – цветовая гармония. Общее равновесие цвета достигается таким соотношением всех цветов и тонов, которое подчиняется общему (среднему) тону. В многоцветных узорах хорошо сочетаются такие цвета, как - красный – с жёлтым, серым, коричневым, бежевым и оранжевым; - зелёный – с жёлтым и темно-жёлтым, лимонным, кремовым, оранжевым и коричневым; - фиолетовый – с сиреневым, розовым, жёлтым, белым; - коричневый – со всеми оттенками жёлтого, зелёным, красным, оранжевым, сиреневым и серебристо-белым.

Однако следует помнить, что узор рисунка лучше смотрится не тогда, когда абсолютно всё пространство заполнено нитками, а когда между натянутыми нитками просматривается фон.

Опыт показывает, что жёлтый цвет в картине на темном фоне воспринимается как весёлый и бодрящий; белый – гигиеничен, но относится к числу холодных; красный и оранжевый – очень живые, теплые; зелёный и голубой, хотя и относятся к числу холодных, весьма приятны для восприятия; коричневый – спокойный, но скучный.

Картина смотрится эффектнее, если в ней есть доминирующий цвет: тёплый или холодный, светлый или темный или их разумное сочетание.

Красный, жёлтый и оранжевый цвета считаются праздничными, по-видимому, не случайно. Давно замечено, что красный цвет увеличивает активность и скорость реакции человека: увеличивается давление и частота дыхания. Влияние оранжевого несколько мягче. Восприятие чёрного цвета обратное: пульс, давление и дыхание замедляются. Синий цвет снижает скорость реакции, пульс, давление, частоту дыхания. У зеленого цвета аналогичные отрицательные показатели меньше.

Есть доказательства, что цвета могут влиять на темперамент человека. Под действием холодных сине-зелёных оттенков холерик может стать почти флегматиком, а флегматика можно «разогреть» теплым красным цветом. Принимая во внимание сказанное, есть основание считать, что сделанная картина может каким-либо образом влиять на настроение тех, кто проявит к ней интерес.

Разнообразие изонити

Творчество изонить, как и другие виды декоративно-прикладного искусства имеет тесную связь с жизнью человека, с повседневным бытом. Это творчество распространилось в России и тесно связано с изучением народного творчества и художественных промыслов России, культурой и традициями русского народа. На данный момент пользуются большим спросом изделия эксклюзивные, оригинальные и неповторимые, выполненные индивидуально вручную, украшающие интерьер жилища.

В технике изонить можно выполнить и украшения. Получаются очень красивые и оригинальные изделия. Все девочки любят украшать себя всевозможными подвесками. А если это изделие выполнено своими руками, то оно ещё дороже. Придумать такое украшение зная технологию выполнения очень просто, нужно немного усидчивости и фантазии.

Красиво выглядит изонить в интерьере. В основном интерьер украшают различными панно, картинами.

Советы:

- при выборе материалов следует учесть соотношение толщины основы и ниток (слишком толстый картон будет рвать нитки, а тонкий – будет рваться от ниток);
- нитки сильно не затягивать, а то основа может выгнуться и при приклейке порвется;
- нитки лучше брать не сильно длинные, т. к. с длинной ниткой трудно работать;
- если при вышивке случайно порвалась основа, то её можно подклеить не большим кусочком скотча.

В заключении хочется отметить, что образовательные, воспитательные и развивающие функции обучения в комплексе могут быть реализованы на фоне высокой эмоциональной активности учащихся. На уроке используются все средства для привлечения внимания учащихся, вовлечения их в творческий поиск: и рассказ, и демонстрация примерных работ, дидактический и раздаточный материал, и др. С помощью таких средств достигаются хорошие результаты.

Для выполнения поставленных задач использовался анализ существующих учебных программ, изучалась научно-методическая литература, а так же систематический анализ наблюдений за интересами детей.

Занятия техники «изонить» направлено на развитие творческих, интеллектуальных и эстетических способностей; создание условий для

самореализации человека в творчестве, воплощения в художественной работе собственных неповторимых черт, своей индивидуальности. Это творчество даёт возможность познакомиться с профессиями вышивальщицы, художника-дизайнера, оформителя. Изучая творчество изонить, мы знакомимся с творчеством народных умельцев. Занятия таким творчеством продолжает формировать образное, пространственное мышление и умение выразить свою мысль с помощью эскиза, рисунка, объемных или плоскостных форм, а также даёт возможность приобретения навыков учебно-исследовательской работы.

Именно так человек придумывает новые вещи, которыми другие люди пользуются с большим удовольствием.

У ребят повышается интерес к декоративно-прикладному творчеству, к изонити. Ежегодно обучающиеся готовят свои творческие работы к школьным выставкам и конкурсам.

Список литературы:

1. Быстров В.М. – «Методическая система эстетического воспитания на уроках технологии.» Череповец, 2006.
2. Бурундукова Л. – Волшебная изонить. Ручная работа. – М. «АСТ-ПРЕСС» - 88с. 2009г.
3. Волшебная изонить. Ниола 21век 2009г.
4. Гусарова Н. Н. Техника изонить для дошкольников. Методическое пособие. – СПб.: “Детство – Пресс”, 2000.
5. Гильман Р. А. Иголка и нитка в умелых руках. – М.: Легпромбытиздат, 1993.
6. Журнал "Ксюша. Для любителей рукоделия. Умелые ручки")
7. Писляр Н. Н.. Изонить: маленькие «шедевры». НМЖ «Школа и производство» №2. – М./ «Школа-Пресс», 2008.
8. Нагибина М.И. Чудеса из ткани своими руками. Популярное пособие для родителей и педагогов. – Ярославль: «Академия развития», 1997. – 208с.
9. Энциклопедия. Подарки 250 подарков на любой вкус. М. АСТ- Пресс

Л.С. Парфенова
преподаватель изобразительного искусства
МБУ ДО ДШИ п. Ивня

Применение Арт-терапии, как технологии социального воспитания в дополнительном образовании

В направлении формирования социального воспитания современной молодежи работают различные службы социальной поддержки – это социальные работники, психологи, педагоги, учителя, которые профессионально обеспечивают целесообразную деятельность этой всей системы единого воспитательного пространства. Всё педагогическое сообщество находится в постоянном поиске различных прогрессивных путей движения в этом направлении. В силу ФЗ РФ «Об образовании» учреждения дополнительного образования, являются «вариативной частью общего

образования», что обязывает их к «Минимальным объемом социальных услуг по воспитанию в образовательных учреждениях общего образования». Отсюда следует, что дополнительное образование должно обеспечивать воспитательный процесс, воспитание человека в социуме и для социума, в становлении самостоятельно действующей, социально компетентной личности, отвечающей за выбор своего жизненного пути, за творческую реализацию своих способностей.

Как улучшить воспитательный процесс в системе дополнительного образования и более мотивировать детей к занятиям? Как правильно направить социальное воспитание в интересах самого ребенка и прав его личности? Как правильно подобрать в своей деятельности развивающие формы работы и при этом научить ребенка с позиции творческой самоорганизации? Что нужно для содействия личностных возможностей учеников? Как способствовать их самоорганизации собственной жизни, при этом улучшить их нравственный потенциал? Сложившихся данных вопросов много, наша задача найти правильные ответы, при этом важно учитывать, что запросы у всех детей разные, так же, как и они сами.

Процесс моей работы в дополнительном образовании, большей частью можно обрисовать как творческий подход, основанный на интуитивном опыте с использованием воспитательных технологий, направленных большей частью своей на социальное и культурное самоопределение. Одной из моих задач в работе с детьми, ставлю создание условий для увеличения личностно и социально значимой деятельности через познание исторических и культурных наследий, приобщение к народным традициям, промыслам. Вот уже на протяжении нескольких лет с целью усовершенствования образовательного процесса в системе дополнительного образования, всячески стараюсь подбирать и разнообразить новые инновационные формы технологий направленных на создание условий для социализации личности школьника. И в этом качестве хорошо способствуют примеры таких инновационных форм воспитательных технологий, как арт-технологии, или по-другому их еще называют арт-терапевтическими технологиями.

Разнообразие данной инновационной формы помогает в моей работе, как педагога дополнительного образования, лучше понять ребенка: его эмоционально-чувственный мир, кругозор, интересы. Чем больше мы познаем о воспитаннике, с которым занимаемся, тем это дает нам больше возможности с ним наладить сотрудничество, направить его в нужное русло, самопознания и открытия своего Я. Ведь, кроме стремлений к чему-то хорошему, у ребенка может быть пора тревожных сомнений в себе, в своих возможностях, поиск себя, жизненной позиции, правды жизни. Особенно «тревожен» в этом плане переходный возраст, период стремлений, достижений, становления нравственности и обретение социальной позиции. Вот именно в применении арт-технологии много можно найти как для поддержки, так и для создания благоприятной ситуации, для создания процесса взаимодействия педагога и ребенка, то есть реальное включение обучающихся в различные социально значимые дела, проекты.

Что же главное в методике арт-технологий? Для ответа на этот вопрос необходимо уточнить конечную цель данной технологии. Она заключается в

создании условий для решения воспитательных задач на основе гармонизации внутреннего мира ребенка, развития его личности. Если разложить понятие «арт-технология» на части, то мы получим – арт (от англ. Art) - визуальное искусство, а технология – сочетание психолого-педагогических установок, раскрывающих специальный комплект и модель, методов, способов и приемов воспитательных возможностей. Отсюда получаем, что арт-технология – это способы логических действий педагога, направленных на решение воспитательных задач, с применением разнообразных видов искусства.

Основной стержень данной технологии - нацеливание на включение обучающихся в ситуацию творческой деятельности. В области социального воспитания мы не можем обойти тот важный слой современной культуры, который формируется искусством: театр, литература, изобразительное искусство, музыка. Арт-технология – это своего рода лечение с помощью средств искусства. В ходе данной терапии ребенку предлагается создать свой продукт – нарисовать, сыграть, собрать и т.д. Методы этой технологии охватывают: личностный подход, развитие коммуникативных навыков, управление эмоциями (страхи, агрессия, стресс и т.д.), развитие творческих возможностей, самовыражение ребенка.

Остановимся на описании некоторых методов арт-технологий, которые можно с успехом использовать в работе с детьми, как младших, так и старших школьников – это сказкотерапия, изотерапия, коллажирование.

Сказкотерапия – это духовная направленность работы, развернутая на метафорическом понятии сказки. Сказочные образы дают представление о морали, справедливости. Мир сказок представлен всегда в интересных сюжетах, вызывая добрые чувства, улыбки, смех. Сказочная форма позволяет вести необычные сказочные ситуации. Встреча обучающихся с героями сказок не оставляет их равнодушными, рождает умение удивляться, видеть в обычном - необычное, развивает интерес, воображение, образ. Через сказочные элементы педагог может найти путь в сферу эмоций, как младших, так и более старших по возрасту детей. В своей работе по данному направлению использую темы занятий: «Я все могу», «Путь к успеху», «Мир полон чудес», «Банка Здоровья».

Изотерапия – основана на методах изобразительного искусства. Методы изотерапии имеют как созерцательную форму – то есть, использование реальных произведений искусства, и более активную – создание личных рисунков. Например, на занятии по теме «Труд на радость себе и людям» можно продемонстрировать фотографии врачей, социальных работников, медсестер, учителей и т.д. Затем дать время на обсуждение, что позволяет понять какими личностными качествами должен обладать каждый работник. Затем можно предложить выполнить рисунок с помощью знаков и символов, соответственно раскрыв суть выбранной профессии, работу с подростками можно проводить как индивидуально, так и в паре, группе. В своей практике использую разные техники: акватипию, акватушь, ниткография, монотипию, рисунок «Образный автопортрет», «Поочередное рисование», «Парное рисование», «Рисование с помощью цифр, рисунок герба, рисунок «Дом», «Рисование на воде», «Рисование на стекле».

Коллажирование – использование этой технологии помогает в борьбе с проявлением страха, вызванному мнимым или настоящим недостатком

художественных наклонностей. Коллаж (от французского collage – наклеивание), составление на какой-нибудь основе разной по фактуре и цвету материалов. Коллаж применим прежде всего там, где есть возможность усилить эмоциональную силу от увиденного результата, дает впечатление необычного, интересного от составленной композиции с разными элементами. В моей практике на занятиях с успехом использую следующие темы: «Мечта», «Счастье», «Творец», «Моя яркая, интересная жизнь».

Приведу в пример описание одного занятия. Возраст обучающихся 12-15 лет. Арт-терапевтическое упражнение: «Моя яркая, интересная жизнь».

Тема «Моя яркая, интересная жизнь» выбрана целенаправленно, так как формирование жизнеутверждающего нормативного поведения, профилактика суицидальных настроений, поиск путей самосовершенствования и улучшения качества жизни, взгляд со стороны на свои достижения, ресурсы и перспективы, осознание собственного эмоционального состояния как никогда актуально именно в подростковом возрасте.

Цель: развитие чувственной сферы, поиск собственного жизненного пути.

Необходимые материалы: ватманы, фломастеры, цветные карандаши, клей, ножницы, журналы разной тематики.

Содержание занятия:

В начале занятия подросткам предлагается разбиться на группы (их может быть 2-3 группы). А затем в процессе работы предлагается создать собственное произведение в форме коллажа. После озвучивания темы, предлагаю ребятам на минутку закрыть глаза. Представить себе ту жизнь, которой бы они хотели бы жить. Она должна быть в их понимании яркой, интересной, насыщенной событиями. Затем, прошу открыть глаза и взять журналы. Предлагаю им начать листать, выбирать те картинки из страниц журналов, которые отзываются в их душе. Также, говорю, что хорошо отметить созвучные заголовки, слоганы, надписи. Можно вырвать листы с этими образами, или просто загнуть уголок странички. После того, как ребята почувствуют: все, картинок хватит, пусть начнут их вырезать, можно даже где-то и просто обрывать, если это будет уместно. Ну, а дальше творческий процесс:

- нужно разложить все картинки на ватмане.

-менять их местами, передвигать до ощущения «вот так здорово!».

-приклеить все вырезанные элементы.

После всей выполненной работы нужно придумать и подписать заголовок.

Самостоятельная работа выполняется под классическую музыку. Заключительный этап - рефлексивный блок. Предлагаю от каждой команды сделать небольшой обзор проделанной работы. Посмотреть на своё творение и ответить на вопросы:

1.Если бы коллаж мог говорить, чтобы он вам сказал?

2.Что, на ваш взгляд, может помочь сделать нашу жизнь яркой, красочной, интересной?

И в заключении, хотелось бы отметить практическую значимость арт-технологий в дополнительном образовании, их успешное использование на занятиях разной направленности, обеспечивающее повышение интереса обучающихся к занятиям, пробуждению желания понять себя, свою значимость в этом мире, помогают осознанию собственного эмоционального состояния

обучающегося. Также это дает школьникам почувствовать радость, самоуверенность и чувство собственного достоинства от выполненной работы, одновременно решая проблему социального развития детей посредством приобщения их к духовно-нравственным ценностям, через искусство.

Список литературы:

1. Грабенко Т.Н., Зинкевич-Евстигнеева Т.Д. Коррекционные, развивающие и адаптирующие игры. Методическое пособие для педагогов, психологов и родителей.- Спб.: Изд-во: Детство-Пресс, 2004.-64 с.
2. Использование методов арт-терапии с работе с детьми дошкольного возраста <http://www.moi-detsad.ru/konsultac/konsultac2714.html>
3. Копытин А.И. Практикум по арт-терапии. С.Пб, «Питер», 2001.Кожохина С.К. Путешествие в мир искусства: Программа развития детей дошкольного и младшего возраста на основе изобразительной деятельности. – М.:Изд-во: ТЦ Сфера, 2002.- 192с.
4. Киселева М. В. Арт-терапия в практической психологии и социальной работе. СПб.: Речь, 2007, С. 336.

Д.А. Смольякова
преподаватель по классу изобразительного искусства
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Развитие у учащихся младших классов интереса к изобразительной деятельности и творческих способностей

Работа с учащимися в детской школе искусств по изобразительному искусству включает руководство практической деятельностью детей, проведение экскурсий в музей и на выставки, в мастерские художников, выход на пленэр (в парк, лес) с целью наблюдения и зарисовок, проведение бесед об изобразительном искусстве.

Для того чтобы правильно руководить детским творчеством, нужно знать особенности изобразительной деятельности учащихся. Эти знания помогут найти ключ к сердцу ребенка, установить с ним контакт, развить его художественные способности и эстетические чувства. Помогут понять, как познает ученик действительность, как развиваются его зрительное восприятие, воображение, пространственные представления, память и др.

Опыт показал, что у младших школьников есть интерес к познанию и интерес к какой-либо деятельности (в данном случае к изобразительной). Ребенок, например, любит рисовать, так как это доставляет ему удовольствие. В то же время познавательное отношение может и отсутствовать, потому что учащегося может не волновать. Каким способом лучше рисовать, как разместить изображение на листе бумаги и т.д. Здесь можно говорить только о любви к изобразительной деятельности, которая является предпосылкой интереса, но не самим познавательным интересом.

Нужно сделать все возможное, чтобы сохранить у учащегося тягу к изобразительной деятельности, и если ее нет, то пробудить, а затем развить познавательные интересы.

Для развития интереса к изобразительной деятельности выделяются те моменты, которые привлекают внимание детей, заставляют их мыслить, переживать, творчески овладевать знаниями и умениями. Можно использовать и занимательные задачи, и игровые приемы, особенно при обучении шестилеток.

Однако внешне занимательные ситуации на уроке, применение лишних технических средств обучения, масса наглядных пособий и дополнительных материалов, временно привлекая внимание, могут заслонить в памяти ребенка основной материал, привести к переутомлению.

Следовательно, необходима тщательная и неспешная проработка материала, полнота и основательность его усвоения. Нужна строгая дозировка применения технических средств, наглядных пособий и занимательного материала.

К. Д. Ушинский выступал против того, чтобы весь учебный процесс в начальных классах строился только на интересе и занимательности. «Конечно, сделав занимательным свой урок, вы можете не бояться наскучить детям, но помните, что не все может быть занимательным в ученье, а непременно есть и скучные вещи, и должны быть. Приучите же ребенка делать не только то, что занимает, но и то, что не занимает...».

Развитие интереса к изобразительной деятельности у младших школьников обеспечивается умением педагога сочетать индивидуальную и коллективную работу. Оно зависит от содержания учебного материала, его доступности и эмоциональной насыщенности; от правильной организации учебной деятельности; от отношений между учащимися и преподавателем.

Опыт показывает, что если давать детям облегченные задания, то они, не затрачивая много сил для их выполнения, заскучают. Слишком же сложное задание вызовет неверие в свои силы и также утрату интереса.

Надо предлагать разнообразные упражнения карандашом, красками, цветными мелками, тушью, фломастером (например, кистью проводить линии, напоминающие волны моря, работать по сырому, изображая восход солнца и яркие, красочные лепестки цветка и др.).

Необходимо постепенное усложнение учебного материала. Это развивает у детей творческое воображение, фантазию, образное мышление.

Реализация межпредметных связей также имеет большое значение для развития у младших школьников интереса к изобразительной деятельности. Для этого используется комплексное воздействие произведений изобразительного искусства, литературы, музыки.

Интерес к изобразительной деятельности зависит и от взаимоотношений между учителем и учеником. Доброта и педагогический такт учителя поддерживают ученика, заставляют поверить в себя, в свои силы, избавиться от неуверенности. Не снижая требований к качеству выполненной учащимся работы, нужно добиваться, чтобы рисунки его были художественно выразительными и грамотными.

К сожалению, имеют место ошибочные взгляды на детский рисунок. Одни смотрят на работы детей снисходительно, а порой и пренебрежительно, мешают им заниматься рисованием, считая это занятие недостойным. Другие, восхищаясь своеобразием, непосредственностью и красочностью детских

рисунков, предлагают не вмешиваться в работу детей, не учить их, так как все они уже готовые, полноценные художники.

Как недооценка детского творчества, так и переоценка его приносят вред развитию ребенка. Предоставленные самим себе, дети не развиваются, останавливаются на определенных излюбленных темах и схемах, а часто вообще теряют интерес к рисованию. Следовательно, детей надо обучать, а для этого знать характерные особенности их изобразительной деятельности, методику преподавания и способы преодоления недостатков в детских рисунках.

Ошибки в работах учащихся предупреждаются прежде всего хорошо подготовленным объяснением учителя, умеренным показом на классной доске (или на отдельном листе бумаги) последовательного хода работы. Преподаватель показывает, как исправить ошибку и учит сравнивать свой рисунок с натурой.

Исправление детских работ рукой учителя способствует развитию пассивности у учащихся. Даже поняв, где ошибся, но не участвуя активно в исправлении ошибки, ученик теряет интерес к изобразительной деятельности.

Ошибки, которые допускают учащиеся, нужно критиковать справедливо и доброжелательно, а положительные стороны в рисунке подчеркивать. Похвала более стимулирует деятельность ребенка, чем постоянная отрицательная оценка.

При оценке рисунков внимание обращается на композиционное размещение объектов на листе бумаги, раскрытие содержания изображаемого, его характерных особенностей, технические ошибки, проявление фантазии, творческих способностей.

Авторитет, личный пример учителя — важный фактор в развитии интереса к предмету. Утраченный авторитет не только подрывает у ребенка веру в учителя, но и порождает скептическое отношение к предмету. В то же время, если учащиеся убеждаются, что педагог хорошо рисует и на доске, и на бумаге, показывая приемы и последовательность изображения, владеет различными изобразительными, техниками, интересно проводит классную и внеклассную работ то авторитет учителя и заинтересованность предметом неизмеримо повышаются.

При объяснении преподаватель должен менять тон речи, жесты и мимику, превращаться в увлекательного, эмоционального рассказчика, выделять яркие и выгодные для рисунка эпизоды. Объяснение надо стараться сделать ярким по форме и богатым, эмоциональным по содержанию. Большую роль играет чередование видов художественной деятельности.

Проблема интереса тесно связана с проблемой способностей. Повышенная склонность учащихся к изобразительной деятельности является показателем пробуждающихся у них способностей к художественному творчеству и развития к нему интереса.

Художественные способности развиваются в процессе усвоения и применения на практике специальных знаний, умений и навыков. Так, при овладении графическими умениями и навыками, а также при целенаправленном наблюдении и восприятии окружающей действительности и искусства у

учащихся развиваются способности к изобразительной деятельности. Одним из показателей способностей является быстрота усвоения учебного материала.

Важным условием развития художественных и творческих способностей ребенка является индивидуальный подход к нему в процессе обучения. Индивидуальный подход является одним из важных принципов педагогики, органической частью педагогического процесса. Что помогает вовлечь всех детей в активную изобразительную деятельность.

Список литературы:

1. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. – М., 1989.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1967.
3. Ковальчук Я.И. Индивидуальный подход в воспитании ребенка. – М., 198.
4. Кузин В.С. Наброски и зарисовки. – М., 1981.
5. Максимов Ю.В. Родник творчества. – М., 1988.
6. Хворостов А.С. Декоративно-прикладное искусство в школе. – М., 1988.
7. Шпикалова Т.Я. Изобразительное искусство в I классе. – М., 1981.
8. Шпикалова Т.Я. Изобразительное искусство в II классе. – М., 1984.
9. Шпикалова Т.Я. Изобразительное искусство в III классе. – М., 1985.
10. Шпикалова Т.Я. Народное искусство на уроках декоративного рисования. – М., 1979.

И.А Суркова

*преподаватель по классу изобразительного искусства
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Психологические основы организации педагогического процесса в учреждениях дополнительного образования и психологические основы обучения изобразительного искусства.

Педагогический процесс – это процесс взаимодействия обучающегося и обучаемого, направленный на развитие обучающегося в контексте его социализации и индивидуализации. Социализация, по своей сути представляет собой встраивание растущего человека в общее для всех жизненное пространство, а получаемое им образование выступает средством этого. И процесс обучения и процесс воспитания, по сути являются процессами социализации. В этом смысле образование нужно для усвоения знаний об окружающем мире и способов познания, в том числе и норм общения и т.д., что позволяет жить и работать как все!!! Поэтому нужны стандарты, модели. Это характерно для основного образования, но не для дополнительного, у которого нет государственных стандартов и моделей выпускника.

Индивидуализация как компонент образования представляет собой помощь растущему человеку в осознании себя, своих сильных и слабых сторон. Это необходимо для самостоятельного и успешного продвижения ребенка в дифференцированном образовании, для осмысления собственной жизни и жизненного пути. Это наиболее приложимо к дополнительному, а не к основному образованию.

Компонентами педагогического процесса в учреждениях дополнительного образования являются обучение, воспитание и педагогическая поддержка.

Не смотря на пересечение этих процессов, на их единство, по психологической сути эти процессы отличаются друг от друга.

Об этом свидетельствуют **их предметы:**

предмет обучения – знания о мире и владение способами умственной деятельности;

предмет воспитания – социальные и культурные ценности, нравственные нормы поведения и отношения.

С точки зрения психологической сущности этих процессов, то обучая, педагог работает с интеллектом учащихся, как механизмом добывания знаний и формирования умений; воспитывая – с их мотивационно потребностной сферой.

С точки зрения значимости этих процессов, процесс воспитания важнее сегодня в образовании, в том числе и дополнительном, речь должна идти об обучающем воспитании, а не о воспитывающем обучении. *Предмет педагогической поддержки* – совместное с ребенком определение его интересов, целей, возможностей и путей преодоления препятствий, мешающих ему самостоятельно достигать поставленных результатов в обучении, общении, самовоспитании, образе жизни, сохраняя при этом свое человеческое достоинство.

Таким образом, педагогическая помощь и поддержка ребенка в его развитии обеспечивает индивидуализацию как компонент педагогического процесса.

Именно этот компонент педагогического процесса в учреждениях дополнительного образования является ведущим: он дополняет и усиливает эффективность обучения и воспитания. Педагогическая поддержка способствует возникновению мотивированного обучения и переходу от воспитания к самовоспитанию. Педагогическая поддержка отличается от традиционного процесса воспитания. В традиционном воспитании основное – это проблема педагога, которому как представителю государства и общества, необходимо приобщить ребенка к должному (социализировать, формировать личность). Это проблема отбора содержания, методов и форм обучения и воспитания.

В процессе **педагогической поддержки** главным становится проблема ребенка:

у ребенка возникает желание приобщиться к музыке, хореографии, изобразительному искусству, спорту и т.п. но в процессе обучения у него объективно возникают трудности. И вот здесь и вступает в силу педагогическая поддержка. По своей психологической сути педагогическая поддержка представляет собой деятельность педагога:

а) направленную на обеспечение индивидуализации процесса обучения, воспитания и развития ребенка;

б) основанная на признании того, что уже есть в наличии, но недостаточно развито, а именно на развитие самостоятельности и "самости" человека.

Таким образом. Педагогический процесс в учреждениях культуры направлен не столько на развитие специальных способностей, сколько на развитие инициативности, самовыражения, креативности, гибкости мышления, способности к нестандартным решениям.

Исходя из этого, педагог доп. образования - это человека, организующий педагогическое взаимодействие с детьми во внеурочное время

а) с целью удовлетворения их познавательных, творческих и коммуникативных потребностей и

б) с целью педагогической поддержки их самореализации и саморазвития посредством освоения ими знаний, умений, ценностных ориентиров и жизненного опыта.

Затронем психологические основы обучения изобразительному искусству. Занятия изобразительным искусством - важное средство развития личности школьника. Они способствуют расширению круга интересов, воспитанию эстетических потребностей детей, развитию их мышления, творческого воображения, памяти, художественных способностей, эмоционально-эстетического отношения к действительности. На уроках изоискусства формируются такие свойства личности, как настойчивость, целенаправленность, аккуратность, трудолюбие. В процессе изобразительной деятельности учащиеся усваивают целый ряд графических и живописных умений и навыков, учатся анализировать предметы и явления окружающего мира. Таким образом, учебный рисунок служит эффективным средством познания действительности и одновременно помогает развитию и формированию зрительных восприятий, воображения, пространственных представлений, памяти, чувств и других психических процессов. В изобразительной деятельности ярко обнаруживается активность личности школьника и прежде всего активность познавательно-творческих компонентов сложной структуры личности.

Ощущения, восприятия - это наглядные образы предметов. Отражение действительности посредством органов чувств называется чувственным отражением. Чувственное отражение знакомит человека с непосредственно воспринимаемыми сторонами и качествами предметов и дает знание о них. Однако процесс познания не ограничивается данными ощущений и восприятий. Глубокое и всестороннее познание действительности возможно лишь при участии мышления, которое является высшим этапом познавательного процесса. С помощью мышления человек познает то общее в предметах и явлениях, те закономерные, существенные связи между ними, которые недоступны непосредственному познанию и составляют сущность, закономерность объективной действительности. Исключительно велика роль осязательных, осязающих движений рукой на уроках рисования с натуры для изучения пространственных свойств предметов. Так, в процессе изобразительного акта у школьника формируется зрительно-двигательная функциональная система восприятия. Кроме того, в изобразительном процессе большое значение имеет развитый глазомер, т.е. способность на глаз, без применения специальных и подсобных инструментов, определять пространственные свойства, и прежде всего пространственные отношения объектов.

Существенными факторами для развития у школьников восприятия объемности, удаленности предметов, является раскрытие закономерностей воздушной и линейной перспективы, распределение света и тени на поверхности предметов. Владение методом перспективы, который заключается в том, что предметы изображаются на плоскости в том виде, в каком мы их видим, имеет особо важное значение. Главная задача в обучении детей изобразительному искусству - научить их точно передавать цветовую окрашенность предметов, что обуславливает необходимость продуктивного зрительного восприятия детьми цвета изображаемых предметов. Занимаясь изобразительной деятельностью, дети различают теплые и холодные, хроматические и ахроматические цвета; различают такие свойства цвета, как светлота, цветовой тон и насыщенность. Успешному развитию у школьников умения видеть в процессе обучения изобразительному искусству содействует хорошо организованное наблюдение изображаемых объектов. Учитель должен все время помнить, что развитие наблюдательности является необходимым условием успешного творческого процесса над рисунком. Для успешного выполнения рисунка с натуры, тематического и декоративного рисунка, для полноценного восприятия анализа демонстрируемых во время бесед художественных произведений необходимым условием является внимание. Любая мыслительная деятельность, в том числе и изобразительная, совершается посредством мыслительных операций: анализа, синтеза, обобщения, сравнения, абстракции и конкретизации. В изобразительном искусстве любой изобразительный процесс - это, прежде всего, постоянный анализ и синтез.

Школьная практика свидетельствуют, что наиболее эффективными путями развития внимания у детей на уроках изобразительного искусства могут являться следующие: формирование у школьников умения видеть и слышать, замечать различные явления и факты, подмечать малозаметные, но существенные стороны объектов действительности. Важное значение приобретает развитие у детей умения постоянно сравнивать объект с его изображением. Максимальное использование в процессе обучения изобразительному искусству принципа наглядности (показ преподавателем различных предметов и методов работы карандашом, кистью, разъяснение законов композиции, светотени, перспективы, цветоведения на конкретных примерах, пособиях-таблицах, презентациях и эмоциональный рассказ, объяснение самого учителя) дает большой эффект в воспитании внимательности и продуктивности в творчестве. Развитая память на уроках изобразительного искусства также служит необходимым условием успешного познания действительности, поскольку благодаря процессам памяти происходит закрепление, узнавание, воспроизведение познаваемых предметов и явлений, закрепление и воспроизведение прошлого опыта.

Вывод: для успешного развития у школьников эстетического чувства необходимо, чтобы учитель перед каждым уроком изобразительного искусства не только продумал содержание учебного материала с точки зрения задач грамотного изображения натуры, усвоения учащимися законов линейной и воздушной перспективы, воспитания аккуратности, конструктивного строения изображаемых предметов, умения доводить начатую работу до конца. Но и

учел, в какой степени оно отвечает интересам детей, их склонностям, захватывает их эмоционально, а для этого требует постоянного насыщения уроков наглядными пособиями, которые привлекают внимание детей, вызывают у них эмоциональную реакцию. Следовательно, успех развития эстетических чувств школьника в процессе изобразительной деятельности во многом обуславливается активизацией учителем учебного процесса.

Секция хореографического искусства

В.А. Ченцова
преподаватель по классу хореографии
МБУ ДО ДШИ п. Ивня

Инновационные технологии в хореографии, способствующие гармоничному развитию личности обучающихся.

В хореографическом искусстве традиционная форма передачи информации от преподавателя к обучающемуся основана на демонстрации. Объяснение особенностей исполнения того или иного движения невозможно исключительно в описательной форме. Именно поэтому при изучении хореографических дисциплин приобретают актуальность современные электронные технологии визуальной подачи материала.

В хореографии так же широко используют видеотехнологии в качестве основы для создания методических материалов. Это связано с упрощением в настоящее время процесса их использования и постоянным пополнением списка видеозаписей семинаров, мастер-классов и различных выступлений. Однако эти материалы активно распространялись со времён видеокассет формата VHS.

В настоящее время, с появлением цифровых технологий, видеозаписи распространяются на цифровых носителях (DVD диски, флешки), что кардинально удешевило процесс обработки видеоматериала с помощью компьютера; так же существует возможность цифровой дистрибьюции, когда итоговый материал распространяется в виде файлов через сеть Интернет.

При низкой стоимости тиражирования носителей, итоговая стоимость остаётся высокой, так как существуют лицензионные отчисления при официальном использовании видеоматериалов созданных сторонними правообладателями. Задача распространения методических видеоматериалов среди обучающихся решена на основе использования современных информационных технологий с помощью электронного обучения, с помощью которого один файл становится доступен миллионам пользователей.

Но следует отметить, что при наборе обучающихся на хореографическое отделение в ДШИ, приоритетной задачей обучения становится формирования навыков. Для успешного формирования правильных навыков исполнения требуется обязательный контроль и корректировка действий обучаемого со стороны преподавателя. При прохождении программ по предметам в области хореографического искусства использование возможностей электронного обучения носит вспомогательный характер, призванный помочь в освоение теории, на которой базируется техника исполнения танцевальных движений.

Если рассматривать использование методических видеоматериалов по учебному предмету «Подготовка концертных номеров», то их содержание может включать – учебные этюды и готовые танцевальные номера, соответствующие текущей рассматриваемой теме, выполненные другими хореографическими коллективами, а также примеры использования принципов построения хореографического материала в сценических хореографических композициях.

Преимущества технологий электронного обучения не ограничиваются использованием технологий цифровой видеозаписи для просмотра уже готового материала. Благодаря развитию мобильных устройств, возможность записи видеороликов, в достаточно высоком качестве, присутствует в большинстве современных моделях сотовых телефонов, распространённость которых, особенно в молодёжной среде, является повсеместной. Если рассматривать возможность применения технологий записи цифрового видео по предмету «Подготовка концертных номеров», то записанные с помощью мобильного телефона видеоролики могут использоваться для просмотра и обсуждения ошибок и недочетов при исполнении номера.

В случае использования устройств видеозаписи позволяющим записывать видео в более высоком качестве, нежели мобильный телефон, например, бытовую цифровую видеокамеру, возможна публикация отснятого материала в конкурсах разного уровня.

Особое значение приобретает взаимодействие традиционных и инновационных педагогических подходов к подготовке участников хореографических коллективов. К традиционным методам подготовки педагогов-хореографов мы относим методы и рекомендации по изучению танцевальной техники, построения и разучивания танцевальных комбинаций, изучение истории становления и развития искусства танца, общее эстетическое развитие танцоров.

Инновационные методы включают в себя следующие компоненты:

- современные педагогические технологии развития лидерских и диалогических способностей;
- педагогические аспекты творческой деятельности;
- этнопедагогический подход к обучению, воспитанию и развитию;
- методы развития межличностного общения в коллективе;
- интеграцию в процессе создания коллективного творческого продукта танцевального коллектива;
- методы создания художественной среды средствами хореографии.

Необходимо подчеркнуть, что термин «инновация» в теоретических трудах понимается авторами по-разному. Можно выделить два направления в понимании инновации: в одном случае инновация представляется в качестве результата творческого процесса в виде новой продукции (техники), технологии, метода; в другом – как процесс введения новых элементов, подходов, принципов.

Для преподавателей хореографии инновация воспринимается как процесс обогащения художественно-творческой деятельности в ходе эффективной реализации взаимосвязи традиционных и инновационных методов в процессе

создания детского хореографического коллектива определяется как комплекс последовательной деятельности обучающихся в дополнительном образовании - от получения теоретического знания до готовности создания новых художественно-творческих проектов на основе нового знания.

В типовых образовательных программах по хореографии отсутствует «многогранность» современного хореографического искусства, нет синтеза искусств. Именно того, на что сегодня обращает внимание современное дополнительное образование детей. Следовательно, возникла необходимость разработки авторских программ и методик для работы с детскими хореографическими коллективами.

Внедрение в учебный процесс интегрированных занятий, индивидуальных занятий с элементами импровизации является отличительной чертой современной педагогической практики. В процессе обучения возникла необходимость дополнить интегрированные занятия элементами импровизации. Это позволило обучающимся не только реализовать себя в различных видах деятельности, но и создавать «лично», выступить в роли «новатора» в любом виде искусств.

Совместный процесс прослушивания музыки помогает заинтересовать и приобщить детей к сокровищам музыкальной культуры, подсказать неожиданные замыслы будущих танцев детям старшей возрастной группы, которые делают творческие попытки и пробы самостоятельного сочинения танцевальных произведений. Приступая к постановочной работе, дети знакомятся с различной литературой, которая помогает ощутить атмосферу эпохи, культуры, национальной особенности пластики танца.

Таким образом, инновационные технологии, используемые в любой области дополнительного образования детей, способствуют гармоничному развитию личности обучающихся, их самоопределению и самореализации.

Список литературы:

1. Агаев В.Т. Методические рекомендации по подготовке материалов для учебных аудио-видеосредств.//М.: МИЭП, 1996 - С. 8.
2. Андреев А. А. Методические аспекты использования форумов при проведении занятий в Интернете /А.А. Андреев// Информатика и образование. 2006. - №4.-С. 12-16
3. Бурдюкова Е.В Видеоматериалы и сетевые видеосервисы в работе учителя: практическое пособие//Изд-во «Бином.ЛЗ». 2008-с. 90.
4. Долгов СВ. Использование Web-технологий в учебном процессе// Применение новых технологий в образовании: Материалы Международной конференции. - Троицк, 2000. - С. 35 - 36.