

Министерство искусства и культурной политики Ульяновской области  
Областное государственное образовательное бюджетное учреждение  
среднего профессионального образования  
«Димитровградское музыкальное училище (техникум)»



**Межрегиональная научно-практическая конференция**

**«Перспективы развития  
музыкального образования в условиях  
модернизации учебного процесса»**

Сборник статей

14-15 февраля 2014 год

Димитровград

**П 26 Перспективы развития музыкального образования в условиях модернизации учебного процесса : сборник статей Межрегиональной научно-практической конференции (14-15 февраля 2014 г.) . – Димитровград : ДИТИ НИЯУ МИФИ, 2014. – 193 с.**

**Оргкомитет:**

Председатель:

*Казаченко И.А.* – директор ОГОБУ СПО «Димитровградское музыкальное училище (техникум)», преподаватель высшей квалификационной категории

Члены оргкомитета:

*Куприенко Л.И.* – почетный работник СПО, преподаватель высшей категории ОГОБУ СПО «Димитровградское музыкальное училище (техникум)» *Макарова С.С.* – пресс-секретарь, преподаватель ОГОБУ СПО «Димитровградское музыкальное училище (техникум)»,

*Беспалова Е.Ю.* – преподаватель высшей категории МБОУ ДОД Детская школа искусств № 2, г. Димитровград *Кирпичникова Л.В.* – методист, преподаватель высшей категории

МБОУ ДОД Детская школа искусств № 2, г. Димитровград

Материалы сборника отражают широкий круг современных проблем развития музыкального образования, рассматриваются актуальные вопросы, проблемы музыкального образования и методические рекомендации из опыта работы.

Предназначен для преподавателей и студентов детских школ искусств и учреждений среднего профессионального образования.

Составители сборника не несут ответственность за точность приведенных цитат, собственных имен и прочих сведений.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	7
--------------------------	---

### **ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ КОНФЕРЕНЦИИ**

*Кунгурова А.А.*

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ УЧЕНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ .....	8
---	---

*Маргаритова И. А.*

РЕАЛИЗАЦИЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В ЭПОХУ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ .....	11
--	----

*Макеенко Е. Н.*

УСИЛЕНИЕ РОЛИ КОГНИТИВНЫХ ФУНКЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧАЩИХСЯ СПО В ПЕРИОД МОДЕРНИЗАЦИИ .....	14
--	----

*Беспалова Е.Ю.*

РОЛЬ СИСТЕМЫ ВНУТРИШКОЛЬНОГО МОНИТОРИНГА И ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ.....	17
--	----

*Скобкина О.А.*

ФГТ И ФГОС – ЕДИНАЯ ПРЕЕМСТВЕННАЯ СИСТЕМА ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА, В РАМКАХ СОВРЕМЕННЫХ ТРЕБОВАНИЙ РАБОТОДАТЕЛЕЙ.....	28
--	----

### **СПО СЕКЦИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКИ**

*Куприенко Л. И.*

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ДИКТАНТ.....	32
-----------------------------	----

### **СПО СЕКЦИЯ ФОРТЕПИАНО**

*Любимова О.А.*

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБУЧЕНИЯ .....	38
---	----

<i>Ланцова Т.И.</i> ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ПРЕДМЕТУ «ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И ТРАНСПОЗИЦИЯ» В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ, КАК ЧАСТЬ КОМПЛЕКСНОГО РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ 45	
<i>Казаченко И.А.</i> РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ТРАНСПОНИРОВАНИЯ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ.....	50
<i>Подкопаева Н.А.</i> ИЗУЧЕНИЕ МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ВОПРОСАМ ПЕДАГОГИКИ КАК ОСНОВНОЕ УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ-ПИАНИСТА .....	57
<i>Кренева Л. В.</i> ДЕТСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНКУРСЫ: ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ.....	62
<b>СПО СЕКЦИЯ ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ</b>	
<i>Девяткина Г.Н.</i> ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ НА РУБЕЖЕ X-XVII ВЕКОВ.....	73
<i>Гайдай И.С.</i> НАЧАЛЬНОЕ ДВУХГОЛОСИЕ В МЛАДШЕМ ХОРЕ.....	78
<b>СЕКЦИЯ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ</b>	
<i>Рига Л.Ю.</i> РОЛЬ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В РАЗВИТИИ ЧУВСТВА РИТМА ЮНОГО МУЗЫКАНТА.....	86
<i>Терёхин С.А.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. «ГИТАРНАЯ СТРАНА» АНСАМБЛИ ДЛЯ ШЕСТИСТРУННЫХ ГИТАР .....	95
<i>Калугина Т.А.</i> ПРОЯВЛЕНИЕ ЦВЕТА РАДУГИ В МУЗЫКЕ .....	97
<i>Гайнуллин И.И.</i> ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С УЧЕНИКАМИ МЛАДШИХ КЛАССОВ ДМШ И ДШИ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ БАЯН.....	104
<i>Сафуанов К.</i> ОПТИМАЛЬНОЕ КОНЦЕРТНОЕ СОСТОЯНИЕ .....	107

<i>Иванова Н.И.</i>	
РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕДАГОГИКИ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	110
<i>Микка Г. А.</i>	
ФОРМИРОВАНИЕ УСТОЙЧИВОГО ПОЗИТИВНОГО ОТНОШЕНИЯ К УЧЕБЕ НА НАРОДНОМ ОТДЕЛЕНИИ ДШИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ.....	111
<b>СЕКЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ ДШИ</b>	
<i>Батаева Г.А.</i>	
СТРАТЕГИЯ ВНЕДРЕНИЯ НОВЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОГРАММ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ДШИ НА ПРИМЕРЕ ПРОГРАММЫ ПО УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «АНСАМБЛЬ»	118
<i>Тарзиманова Р.В.</i>	
УРОКИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ С УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ .....	122
<i>Кирпичникова Л.В.</i>	
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ В РАЗВИТИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО- ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ ДШИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА.....	136
<i>Еремеева О.Е.</i>	
ЗНАЧЕНИЕ РАННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ. ВИДЫ И ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА.....	140
<i>Терехина Л. Н.</i>	
КООРДИНАЦИЯ РУК ЮНЫХ ПИАНИСТОВ.....	147
<i>Анохина В. П.</i>	
ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ МУЗЫКЕ С РАССТРОЙСТВОМ АУТИЧНОГО СПЕКТРА.....	156
<i>Хайретдинова Д.Б.</i>	
ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА – ТЕХНИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ.....	160
<i>Русанова Л.В.</i>	
ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ..	164
<i>Ганидеева Э.Б.</i> .....	166
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КЛАССЕ.....	166

<i>Николаева Е.В.</i>	
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ УЧАЩИХСЯ ДШИ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА .....	172
<i>Сивякова Е.В.</i>	
ПРЕМЕНЕНИЕ АРТТЕРАПИИ В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ.....	179
<i>Жеглова О. А.</i>	
НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ГОЛОСОВОГО АПАРАТА УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ВОКАЛА .....	182
<i>Галаутдинова Л.М.</i>	
НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ИНТЕГРАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ХОРЕОГРАФИ ...	185
<i>Кариева Е. Н.</i>	
СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ .....	188
<i>Ситдикова А.М.</i>	
РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ .....	191

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Очень знаменательно, что первая конференция «Перспективы развития музыкального образования в условиях модернизации учебного процесса» в Димитровградском музыкальном училище проходит в год культуры и в год, когда Димитровградскому музыкальному училищу исполняется 45 лет.

Конференция посвящена теме музыкального образования. Развитие и модернизация музыкального образования, его обновление и приведение в соответствие с новыми требованиями и нормами, а также показателями качества преподавания – это очень важный вопрос, которому необходимо уделять внимание на всех этапах обучения. Говорить о музыкальном образовании мы не можем без понимания, чему мы хотим научить и как пройти вместе с учеником этот непростой путь познания языка музыки, ее законов, строения формы и т.д. Очень важно, познавая музыкальное искусство, сохранить интерес, любовь и потребность к творчеству и открытию новых горизонтов в понимании сущности музыки, которая представляет мир необозримого и непостигнутого.

Музыкальное образование дает хороший фундамент для формирования гармоничной личности. Дети, которые учились в музыкальной школе, и дети, которые не учились – разные: музыкальные дети больше чувствуют, воспринимают творчество и искусство. Жизнь детей, которые обучаются одновременно в двух школах, насыщена и интересна. У этих детей есть VIP-пропуск в другое измерение, которое они понимают, которым они восхищаются и которое является частью их жизни. Это - идеальная модель. Для того чтобы эта модель музыкального образования была всегда, очень важно, изучая и понимая музыкальный язык, юному музыканту начинать на этом языке говорить как можно раньше. Возможность самовыражения в пении и при игре на любом инструменте – это главная цель музыкального образования.

Одна из главных задач нашей конференции – это поиск путей модернизации образовательного процесса с целью сохранить лучшие традиции классического музыкального образования. Построить так образовательный процесс, чтобы было интересно детям с разными способностями. Сохранить преемственность в образовании, чтобы наиболее способные и талантливые из них могли продолжить музыкальное образование и пополнить ряды музыкантов-профессионалов.

В программе конференции, помимо пленарного заседания, работа проходила на пяти секциях. Каждая секция соответствовала определенной специализации. Материалы, представленные для обсуждения, различны по своей тематике и профессиональным задачам. Большая часть из них опубликована в данном сборнике.

*Казаченко И.А.*

## **ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ КОНФЕРЕНЦИИ**

*Кунгурова А.А. преподаватель МОУ  
ДОД Детская школа искусств № 2*

*п. Октябрьский, Чердаклинский р-н, Ульяновская обл.*

### **СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ УЧЕНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

В концепции модернизации российского образования сказано: «Цель модернизации образования состоит в создании механизма устойчивого развития системы образования [1]. Отсюда, главной задачей российской образовательной политики является обеспечение современного качества образования на основе сохранения его фундаментальности и соответствия актуальным и перспективным потребностям личности, общества, государства.

Модернизация российского образования – это инновационный процесс преобразования всей системы образования, нацеленный на максимальное удовлетворение образовательных потребностей учащихся по самому широкому диапазону специальностей, уровней образования, учебных заведений и информационно-образовательных ресурсов. При этом образование должно давать ожидаемый эффект независимо от места нахождения, как учащегося, так и образовательного ресурса или услуги, в которой он нуждается, проводиться с использованием самых современных информационных и телекоммуникационных технологий [2].

Образование в сфере культуры и искусства является важнейшей составляющей образовательного пространства, сложившейся в современном российском обществе, национальным достоянием нашей страны. Оно социально востребовано как образование, органично сочетающее в себе воспитание, обучение и развитие личности человека.

Современные технологии все чаще присутствуют музыкальном образовании от школы до университета. В последнее время было разработано огромное количество компьютерных программ, веб-сайтов, веб-порталов, которые облегчают поиск, модификацию и воспроизведение музыкальных ресурсов.

Несмотря на реформы и попытки модернизации системы образования, краеугольным камнем остается система дополнительного образования, в том числе и музыкального. Оно носит специфический, зачастую, дополнительно-добровольный характер. Несмотря на всю важность дополнительного образования в общей системе образовательного процесса, основной проблемой остается именно заинтересованность родителей и детей в получении этого образования.

Сегодня мы отмечаем кризис музыкальной школы как социального института, определенная часть причин которого лежит также в области финансов и экономики, но основная причина связана с концептуальными особенностями этого уникального типа образования. Безусловно, ребенок, получивший музыкальное образование, другими глазами смотрит на мир, умеет увидеть и оценить прекрасное, поэтому обучение здесь дает человеку неоценимый жизненный опыт. [4]

Многие же современные дети не хотят обучаться в музыкальной школе, так как считают, что музыка – это скучно, неинтересно. У некоторых детей, обучающихся здесь, часто нет заинтересованности в учебном процессе. Можно выделить несколько причин, почему это происходит, например: родители очень хотели, чтобы он обучался музыке, и отдали его в школу против его воли; у ребенка нет музыкальных способностей, ничего не получается, пропадает интерес к учебе; неправильно выстроенный учебный процесс и т.д. Много зависит от качества преподаваемой преподавателем информации на занятиях.

Музыкальная педагогика - область достаточно широкая, включающая в себя преподавание игры на инструменте, истории и теории музыки и всего того, что входит в программы музыкального обучения и воспитания [5]. Поэтому необходимо сделать учебный процесс настолько интересным, чтобы ребенок посещал музыкальную школу с удовольствием, чтобы обучение здесь было для него не в тягость.

В условиях модернизации дополнительного музыкального образования с применением инновационных принципов организации учебного процесса важным фактором остается именно мотивация ученика. В эпоху всеобщей информатизации и популяризации музыки необходимо разработать такую структуру образовательного процесса, которая бы позволяла интегрировать самого ученика и его свободное время в этот процесс.

В сети Интернет сейчас существует огромное количество музыкальных образовательных ресурсов, порталов, сообществ, где публикуются классические, современные музыкальные произведения, их обработки и аранжировки. А так как современные дети проводят значительную часть времени в сети Интернет, задача преподавателя – не выставление «ненужных барьеров» на пути получения знаний, а направление этого процесса в нужное образовательное русло. Популяризация современной музыки привела к тому, что многие произведения находятся «на слуху», ученики хотят научиться их играть (потому что это модно, необычно, интересно). Интеграция ученика в учебный процесс заключается в формировании возможности принятия участия в поиске и выборе композиции для изучения и исполнения.

Задача преподавателя в новых образовательных аспектах – правильно направить и проконтролировать своего ученика. На начальных этапах –

показать, как правильно пользоваться различными образовательными порталами, как искать и «фильтровать» музыкальную информацию.

Что получается: у ученика происходит формирование цели, в результате чего повышается его заинтересованность в учебном процессе. Происходит расширение музыкального кругозора, его фильтрация (с помощью преподавателя) и формирование в ученике новых самостоятельных качеств – поиска и обработки дополнительной музыкальной информации, которые впоследствии помогут ему лучшим образом ориентироваться в информационном пространстве. В рамках модернизации музыкального образования выступает процесс применения инноваций в виде информационных и музыкальных веб-порталов, веб-сайтов, компьютерных программ, позволяющих искать, изучать и воспроизводить различные музыкальные произведения, например:

- <http://pianonotes.ru/> - крупная библиотека нот для фортепиано,
- <http://ru.scorser.com/> - система поиска для музыкантов,
- <http://notopedia.ru/> - бесплатная энциклопедия классической музыки.

Рассмотренные аспекты музыкального образовательного процесса уже с успехом применяются при подготовке уроков, в концертной и конкурсной деятельности учащихся струнного отделения МОУ ДОД ДШИ №2. Силами учеников и их преподавателей были найдены и изучены произведения таких композиторов (не входящих в обязательную школьную программу) как Астор Пьяцолла, Кирилл Расколенко, Макс Рихтер, Людовик Эйнауди и т.д. Это привело к повышению уровня заинтересованности, самостоятельности при подготовке к занятиям, вовлеченности учащихся в творческий процесс.

Однако важной фактором применения подобных технологий в музыкальном образовании является квалификация преподавателя. Он должен быть способен направить учащихся, как в информационном пространстве, так и в базовом музыкальном (сказать как правильно, как можно сделать лучше, как можно модифицировать).

Не нужно уходить от основных принципов образовательного процесса. Предлагается его расширить путем повышения заинтересованности ученика и интеграция его в образовательный процесс. Через использование новых технологий происходит процесс дополнения музыкальной педагогики новыми подходами.

### **Библиографический список:**

1. Министерство образования Российской Федерации приказ от 11.02.2002 г. № 393.
2. Рапацевич, Е.В. Инновации в образовании: роль информационно-технологической среды [Текст] / Е.В. Рапацевич // Успехи современного естествознания. – 2013. – № 10. – С. 86-88.
3. Ершов, С. Образование в культуре: задачи и достижения. [Электронный ресурс] / С. Ершов. Режим доступа: <http://gazetaigraem.ru/a17201301>.

4. Лукьянова, О.В. Актуальные проблемы музыкального образования детей. [Электронный ресурс] / О.В. Лукьянова. Режим доступа: [http:// vestnik.yspu.org/releases/pedagoga\\_i\\_psichologiy/13\\_8](http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoga_i_psichologiy/13_8).

5. Артюгина, О.Н. Некоторые аспекты педагогики в деятельности преподавателя детской музыкальной школы [Текст] / О.Н. Артюгина // Актуальные вопросы современной педагогики: материалы междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2011 г.). – Уфа : Лето, 2011. – С. 84-85.

*Маргаритова И. А. ГБОУ СПО - техникум  
"Самарское музыкальное училище им. Д.Г.  
Шаталова"*

## **РЕАЛИЗАЦИЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В ЭПОХУ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ**

### **1. Креативность как научная проблема**

Процесс преобразования и усовершенствования современной музыкальной системы предполагает поиск новых методов организации учебного процесса, выявление психолого-педагогических условий, направленных на профессионально-творческое развитие личности, раскрытие у индивидуальности, духовности, способствующих профессиональному становлению.

Проблема состоит в преодолении объективно назревшего противоречия между узкопрофессиональным характером системы обучения и насущной потребностью общества в формировании креативной личности будущего педагога. Отсюда возникает потребность в создании теоретических основ и адекватной системы психолого-педагогических условий, способствующих развитию креативности.

Креативность (от англ. *creativity*) - уровень творческой одаренности, способности к творчеству, составляющий относительно устойчивую характеристику личности. В психологических исследованиях под креативностью обозначают комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида, способствующих самостоятельному выдвижению проблем, нешаблонному их решению и генерированию большего количества оригинальных идей. Первоначально креативность рассматривалась как функция интеллекта, и уровень развития интеллекта отождествлялся с уровнем креативности. В настоящее время креативность рассматривается как несводимая к интеллекту функция целостной личности, зависящая от целого комплекса ее психологических характеристик.

Большое значение в развитии этого качества ученые придают особенностям среды: характер культуры влияет на тип креативности и процесс ее развития.

## **2. Условия формирования креативности**

1. Отсутствие образца регламентированного поведения.
2. Наличие позитивного образца творческого поведения.
3. Создание условий для подражания творческому образцу.
4. Социальное подкрепление творческого поведения.

Т.е. на уроке должна быть атмосфера внимания к учащемуся, низкий внешний контроль поведения, наличие творческого подхода у преподавателя и поощрение нестереотипного творческого поведения.

В ходе профессионального становления огромную роль играет профессиональный образец - личность профессионала, на которую ориентируется креатив.

## **3. Формирование креативности и обучаемость**

Развитие креативности проходит как минимум 2 фазы:

1) развитие "первичной" креативности как общей творческой способности, неспециализированной по отношению к определенной области жизнедеятельности (3-5 лет);

2) в период подросткового и юношеского возраста (13-20 лет) на основе "общей" креативности формируется "специализированная": способность к творчеству, связанная с определенной сферой человеческой деятельности. На этом этапе особо значимую роль играет профессиональный образец, поддержка семьи и сверстников.

Вторая фаза заканчивается отрицанием собственной подражательной продукции и отрицательным отношением к бывшему идеалу. Индивид либо задерживается на фазе подражания навсегда, либо переходит к оригинальному творчеству.

Креативность как глубинное свойство выражается в оригинальном видении проблемы (интерпретации). Поэтому необходимо осуществлять системное не прямое формирующее воздействие через определенный комплекс условий микросреды. Сочетание низкой степени регламентации поведения, предметно-информационной обогащенности и наличия образцов креативного поведения оказывает определенное влияние на креативность.

## **4. Особенности развития креативности в процессе исполнительской подготовки будущих преподавателей музыки**

В музыкально-исполнительском процессе ведущей деятельностью, детерминирующей развитие креативности, является интерпретаторская деятельность. Эффективными условиями развития креативности будущих преподавателей музыки в исполнительском классе являются: создание креативной среды, активизация сопутствующих креативному процессу личностных структур, таких как интеллектуальная, эмоциональная, волевая, мотивационная; введение в содержание обучения системы проблемных

творческих задач.

Реализация комплекса психолого-педагогических условий развития креативности будущих преподавателей музыки способствует развитию творческого потенциала студента и его креативности.

Содержанием занятий в исполнительском классе должно быть формирование способности к созданию самостоятельной, оригинальной интерпретации музыкального произведения.

## **5. Актуализация креативности в современном образовании**

Выдвижение на первый план цели развития личности, рассмотрение предметных знаний и умений как средства ее достижения находят отражение в государственных документах. Так, например, в "Концепции модернизации Российского образования..." делается акцент на развитие креативных способностей учащихся, индивидуализацию их с учетом интересов и склонностей к творческой деятельности.

Актуальность проблемы обусловлена все возрастающей потребностью современного общества в людях, способных творчески решать существующие проблемы, обусловлена ускорением темпов развития подготовки людей к жизни в быстро меняющихся условиях.

Многочисленные технологии обучения, направленные на музыкально-творческое развитие учащихся, вызывают необходимость развития, наряду с педагогическими способностями, творческих качеств будущих преподавателей музыки, что возможно посредством создания стимулирующих творчество условий и включения будущих преподавателей в ситуации, требующие новых, нетрадиционных подходов.

В психолого-педагогической литературе определено влияние творческих способностей и одаренности на творческую деятельность, выявлены факторы и критерии развития творческих способностей, условия повышения мотивации и способов творческой познавательной деятельности, рассмотрены проблемы развития самостоятельности и инициативы личности, предложены пути интеграции теории и практики в общепедагогической подготовке студентов.

Проблема развития креативности важна для любого человека и всего общества в целом. В музыкальной педагогике она получает новое звучание. Поскольку проблема творчества была и будет самой животрепещущей проблемой искусства, развитие креативности у музыканта-исполнителя позволит по-иному взглянуть на многие педагогические проблемы освоения музыкальных произведений и поднять на иной уровень продукты музыкального творчества, а именно - создаваемые интерпретации музыкальных сочинений.

Интеллект служит базой креативности, интеллектуал может не быть творческим человеком, но человек с низким уровнем интеллекта никогда не будет креативен.

Поэтому задача среднего звена в музыкальном образовании - расширять границы общего и музыкального интеллекта и создавать психолого-педагогические условия для развития креативности.

#### **Библиографический список:**

1. Адлер, А. Теория и практика индивидуальной психологии / А. Адлер. – М. : НПО "Прагма", 1993. – 175 с.
2. Алексеев, А.О. О воспитании музыканта-исполнителя / А.О. Алексеев // Советская музыка, № 6, 1980
3. Богоявленская, Д.Б. Методы использования уровней интеллектуальной активности / Д.Б. Богоявленская // Вопросы психологии, 1971. – № 1. – С. 144-146.
4. Осипов, Г.В. Социология. Основы общей теории : учебник для вузов / Отв. ред. академик РАН Г.В. Осипов, действительный член РАЕН Л.Н. Москвичев. – М. : Норма. – 2003. – 912 с.
5. Слостенин, В.А. Педагогика: инновационная деятельность / В. А. Слостенин, Л.С. Подымова. – М. : ИЧП "Изд-во Магистр", 1997. – 224 с.
6. Стародубцева, Т.Е.. Психолого-педагогические условия развития креативности у будущих учителей музыки : Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Стародубцева Татьяна Евгеньевна. – Воронеж, 2001, – 174 с.

*Макеенко Е. Н. Зав. ПЦК «Фортепиано» ГБОУ СПО – техникум «Самарское музыкальное училище» г.Самара*

### **УСИЛЕНИЕ РОЛИ КОГНИТИВНЫХ ФУНКЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧАЩИХСЯ СПО В ПЕРИОД МОДЕРНИЗАЦИИ**

На сегодняшний день, в период модернизации образования, особенно остро встаёт вопрос воспитания профессиональных кадров высокой квалификации, способных качественно и эффективно передавать свой профессиональный опыт в той или иной форме и владеющих всем арсеналом компетенций, характеризующих специалиста высокого класса. Наиболее сложно организовать этот процесс в творческих профессиях. Ведь именно высокий культурный уровень общества является главным показателем цивилизованности общества в целом, его стабильности, конкурентоспособности, духовной силы и надёжности. Поэтому очень важно грамотно и эффективно наладить работу по воспитанию профессиональных кадров в образовательных учреждениях, призванных подготовить специалистов творческих (музыканты, художники и т. д.) профессий. Поэтому, пока ситуация не стабилизировалась, нужно найти наиболее действенные методы воспитания профессиональных кадров, учитывая тот факт, что в профессию приходят люди малоспособные, но, несмотря на это, они должны быть

профессионалами своего дела, должны быть научены таким образом, чтобы на уровне ремесла, в хорошем смысле этого слова, смогли бы своим мастерством вдохновить, заинтересовать профессией и в последующем, может быть, воспитать таланты, которые непременно найдут себя в искусстве. Безусловно, в овладении любым предметом есть программа, схема, по которой ведётся обучение. Но в индивидуальных занятиях творческих профессий, в частности в обучении игры на каком-либо инструменте, при наличии программ и различных методик преподавания, многие нюансы остаются «за кадром». Поскольку у каждого талантливой преподавателя есть свои секреты овладения исполнительским мастерством – это во-первых, а во-вторых, талантливый ученик позволяет более нестандартно, творчески развиваться педагогу самому и развивать своего неординарного ученика. И здесь большая роль отводится, помимо профессионализма, интуиции. То есть, талантливый ученик «многие вещи схватывает на лету», не требуя от преподавателя точных формулировок, конкретно обозначенных целей и задач.

Совсем другая ситуация складывается при работе с так называемым средним учеником.

Он не так чувствует, не так понимает, не так схватывает суть стоящих перед ним проблем.

И вот здесь очень важным моментом становится развитие когнитивных способностей обучающегося. Что я имею в виду: там, где интуиция не очень развита, либо отсутствует, ведущим составляющими при воспитании определённых профессиональных навыков становятся мыслительные процессы индивидуума, такие как перцепция, концептуализация, константность, дистальность и т. д. Например, конкретно поставленная задача и пути её достижения на определённом небольшом эпизоде музыкального произведения достаточно легко будет осуществлена практически всеми учениками с разным уровнем способностей. В то же время абстрактная задача или имеющая эмоциональный фон формулировка среднестатистического ученика ставит в тупик, зачастую он просто не знает, что от него хотят. Чем менее развит обучаемый, тем более конкретной, более подробной должна быть информация. Поскольку перцепция – познавательный процесс, формирующий субъективную картину окружающего мира, в данном случае музыкального, то совершенно очевидно, что речь о восприятии в чистом виде здесь неправомерна. В психологии есть деление видов восприятия в зависимости от участия в нём других психологических образований на эмоциональное и рациональное (восприятие, подчинённое процессу мышления). Чем более конкретно будет проработан каждый элемент музыкальной ткани и более чётко поставлены микрозадачи (конструктивные, технические, звуковые и т. д.), тем более дистальным становится вос-

приятие определённых музыкальных объектов (образов). То есть, если с учеником неоднократно совершается работа над определённым типом произведений, где анализируются цели, проблемы, возникающие на пути их достижения, приёмы, при помощи которых можно решить эти задачи, то в результате ученик начинает со временем распознавать информацию независимо от эмоциональной окрашенности, от интерпретации, от редакции или её отсутствия. А когда сформировано информационное зерно, можно учить, как это работает в разных музыкальных ситуациях. Например, если обучаемый не раз сталкивался с исполнением «альбертьевых» басов, он обязательно распознает их как структурную единицу в любом стиле, в любой динамике, в любой артикуляции (условно говоря при любом цвете и освещении). Так, через рациональное восприятие можно вести к восприятию художественному. То есть, интеллектуально познавая и осваивая форму, строение фраз, мотивов, фактуру, соотношение голосов, штрихи, исполнительские приёмы и т. д. ученик овладевает той степенью профессионализма, которая позволит быть, как минимум грамотным, а в лучшем случае при наличии способностей ещё и профессионально полезным. Развивая когнитивные функции в процессе обучения и приобретая знания таким образом, человек понимает, как это устроено и как этого можно добиться, он становится более «подкованным» в своём деле, более уверенным, а главное он может передать свой опыт конкретным образом. Обязательно надо учитывать образовательный уровень и психологические особенности индивида, чтобы информация была доступна для восприятия, это во-первых; во-вторых, нужно поддерживать заинтересованность, желание воспринимать чуть больше предыдущего. Следует поощрять каждый небольшой успех ученика, прилагающего усилия и настойчивость, терпеливо помогая распознавать всё новые и новые составляющие музыкального исполнительства. Так постепенно складывается ситуация, когда обучаемый начинает раньше понимать и воспринимать информацию, чем от него требует педагог. А это большой стимул, если ученик видит радость преподавателя от его успеха. Так появляется профессиональный азарт, становится интересно учиться, т. е. ученик «научивается учиться»! Это прямая дорога к саморазвитию в профессии, равнодушию, что также важно для творческого человека, к активному совершенствованию, а совершенствованию, как известно нет предела!

## **РОЛЬ СИСТЕМЫ ВНУТРИШКОЛЬНОГО МОНИТОРИНГА И ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ**

### **Введение**

Требования к социально – экономическому развитию нашей страны на стратегическую перспективу диктуют новые повышенные требования к росту качества при снижении затрат. В качестве важнейшего ресурса социально – экономического развития выступает система образования. Стратегическая цель государственной политики в области образования до 2020 года – повышение доступности качественного образования, соответствие требованиям инновационного развития экономики, а также, современным потребностям общества и каждого гражданина. Дополнительное образование в целой системе образования занимает особое место, так как, именно оно нацелено на новое качество образования, которое заключается не только в усвоении учащимися определенной системы знаний, но, прежде всего в развитии личности и формировании ключевых компетенций – ориентации на практические навыки, на способность применять знания, реализовывать собственные проекты, обладать гражданским и правовым самосознанием, духовностью и культурой, инициативностью, самостоятельностью и толерантностью, успешной социализацией в обществе и активной адаптацией на рынке труда.

Среди приоритетных черт дополнительного образования детей в детских школах искусств:

- многообразие видов деятельности, удовлетворяющей самые разные интересы и потребности ребенка;
- создание условий для свободного выбора каждым ребенком вида деятельности, преподавателя, времени освоения этой деятельности;
- лично – ориентированный подход к ребенку, создание ситуации успеха для каждого;
- признание за ребенком права на пробу и ошибку в выборе;
- развитие и мотивация личности к познанию, творчеству, самореализации, в том числе, профессиональной.

## **1. Краткая аннотация статьи и постановка проблемы**

Развитие вариативности в системе дополнительного образования при сохранении образовательного пространства требуют разработки и внедрения реального влияния на качество образования .

Согласно приказу №1008 от 29.08.2013 Министерства образования и науки РФ образовательная деятельность по дополнительным и общеобразовательным программам должна быть направлена на:

- формирование и развитие творческих способностей учащихся;
- удовлетворение индивидуальных потребностей учащихся в интеллектуальном, художественно-эстетическом, нравственном и интеллектуальном развитии.
- обеспечение духовно-нравственного, гражданско-патриотического, военно-патриотического, трудового воспитания учащихся;
- выявление, развитие и поддержку талантливых учащихся, а также лиц, проявивших выдающиеся способности;
- профессиональную ориентацию учащихся;
- создание и обеспечение необходимых условий для личностного развития, укрепление здоровья, профессионального
- самоопределения и творческого труда учащихся;
- социализацию и адаптацию учащихся к жизни в обществе;
- формирование общей культуры учащихся;
- удовлетворение иных образовательных потребностей и интересов учащихся, не противоречащих законодательству Российской Федерации, осуществляемых за пределами федеральных государственных образовательных стандартов и федеральных государственных требований.

Так как дополнительное образование не является (по сути своей) обязательным, то в условиях оптимизации еще более обостряется конкуренция среди учреждений культуры. Кому отдадут предпочтение дети и родители? Естественно, что выбор должен быть сделан в сторону качественного и доступного образования. Под качеством понимается процесс достижения нового уровня (условий, процессов, результатов) деятельности образовательной системы, которая превосходит предыдущие уровни качества. Таким образом, для того, чтобы детской школе искусств не просто выжить и функционировать в достаточно жестких условиях , но и успешно развиваться, выполняя заказ многочисленных потребителей услуг дополнительного образования детей, необходимо создание системы мониторинга и оценки качества образования для выработки стратегии успешного развития школы.

## **2. Цель и задачи при проектировании системы мониторинга и оценки качества образования**

Цель: повышение качества образовательного процесса.

Задачи:

- разработка направлений мониторинга по определению качества образовательного процесса в ДШИ;
- подборка необходимого диагностического материала;
- анализ готовности педагогического коллектива к осуществлению мониторинга;
- составление плана – графика мониторинговых процедур;
- определение структуры управления системой мониторинга;
- способы проведения мониторинга.

Одной из первоочередных задач при создании системы мониторинга качества образовательного процесса является разработка направлений мониторинговых исследований. Можно выделить следующие основные направления:

- мониторинг условий образовательного процесса;
- мониторинг содержания образовательного процесса;
- мониторинг обеспечения безопасности образовательного процесса;
- мониторинг полученных результатов.

Мониторинг условий образовательного процесса включает в себя:

- характеристику ближайшего окружения образовательного учреждения, роли ДШИ в окружающем социуме, социального партнёрства школы;
- обеспечение кадровыми ресурсами;
- сведения о семьях обучающихся;
- программно-методическое обеспечение;
- состояние материально технической базы;

В характеристику ближайшего окружения образовательного учреждения входит перечень образовательных учреждений, численность населения, описание инфраструктуры данного микрорайона, перечень социальных партнёров.

Кадровое обеспечение ДШИ характеризуется следующими критериями: категория школы, качественная характеристика коллектива преподавателей (количество преподавателей, имеющих квалификационные категории по должности; заслуженных работников культуры РФ; награжденных Знаком «За высокие достижения в культуре»; Почетными грамотами Министерства культуры и Российского профсоюза работников культуры; отмеченных Благодарностью Министерства культуры РФ).

Таблица 1 – Кадровое обеспечение

Качественный состав	Количество человек	%
Количество педагогических работников		
Внешние совместители		
Образовательный уровень педагогических работников		
Высшее профессиональное		
Высшее		
Среднее специальное		
Квалификационная категория по должностям		
Высшая Первая Соответствие		
Имеющие звания		
Заслуженный работник культуры РФ		
Заслуженный работник культуры Ульяновской области		
Знак «За достижения в культуре»		
Почётная грамота Мин. культуры РФ		
Почётная грамота Мин. культуры РФ и Рос. профсоюза		

Характеристика семей обучающихся включает в себя сведения о социальном составе и занятости родителей в трудовой сфере.

Таблица 2 – Характеристика семей

Кол-во уч-ся ДШИ	Социальный состав семей			Занятость родителей в трудовой сфере			
	полная	неполная	опеку- нская	служащие	пред- приним.	рабочие	нераб.

Организация образовательного процесса каждой ДШИ регламентируется Уставом школы, учебным планом, расписанием занятий, норматив-

ными документами; осуществляется в соответствии с видом образовательных программ (предпрофессиональных, общеразвивающих, художественно-эстетических).

Таблица 3 – Вид образовательных программ

Отделение	Количество учащихся		
	Худ.-эстет. программы	Предпрофессиональные программы	Общеразвивающие программы
Фортепиано			
Скрипичное			
народных ин.			
Духовых ин.			
Хоровое			

Состояние материально-технической базы определяются наличием количества помещений: административных, учебных, санитарно-гигиенических, хозяйственных. Все помещения должны отвечать санитарно-гигиеническим требованиям к условиям обучения (заключение санитарно-эпидемиологической службы о состоянии помещений от 16.03.2009 г. № 73 ОЦ. 09.110.М.000445.03.09). Норма площади на одного обучающегося должны соответствовать САНПиНам для соответствующего типа и вида образовательного учреждения. Помещения в учреждении должны быть оснащены всем необходимым оборудованием, мебелью для обучения детей по программам дополнительного образования художественной направленности.

Среди объектов мониторинга содержания образовательного процесса можно выделить основные:

- создание комфортной среды обучения;
- личностно-ориентированный подход к ученику в образовательном процессе;
- профессиональная деятельность преподавателей.

В создании комфортной среды обучения большую роль играет дифференцированный подход к учащимся (выявление индивидуальных способностей ребенка, запросов родителей по цели обучения, предложение обучения по предпрофессиональным или общеразвивающим программам). Организация возможности зачета концертного выступления, участия в конкурсах, олимпиадах в качестве экзамена способствует развитию творческих способностей учащихся, их профессиональному самоопределению, социализацию и адаптацию к жизни в обществе.

Характерной чертой личностно-ориентированного подхода к ученику в образовательном процессе является ориентация на создание индивидуальных образовательных маршрутов обучающихся. Это позволяет учитывать ин-

дивидуальные особенности детей, анализировать изменения в личностном развитии и формировании соответствующих компетенций. Введение пред- профессиональных и общеразвивающих программ позволяет организовывать гибкую, дифференцированную систему обучения с ориентацией на личностные достижения каждого ребенка, которые фиксируются в портфолио.

Портфолио учащегося.

Таблица 4 – Конкурсная деятельность учащегося

Фамилия уч-ся	Класс обучения	Дата	Место	Название конкурса	Результат

Таблица 5 – Концертная деятельность учащегося

Фамилия уч-ся	Класс обучения	Дата	Место	Название

Перед коллективом каждой ДШИ в современных условиях ставится задача повышения профессиональной компетенции преподавателей для обеспечения высокого качества образовательного процесса в условиях модернизации образования, поэтому ежегодно мониторятся сведения по количеству преподавателей, прошедших курсы повышения квалификации по должности, соответствующей предметной направленности преподаваемой программы, а также, в свете требования Президента РФ, по овладению основами компьютерной грамотности.

Введение профессиональной карты педагогов – инновационное направление в ДШИ, позволяющее сделать качественный анализ профессиональной деятельности преподавателя, а также стимулирующее к усилению мотивации педагогического труда.

### **Профессиональная карта преподавателя**

#### *1. Общие сведения:*

- ФИО преподавателя;
- дата и место рождения;
- образование (дата, образовательное учреждение, город, специальность по диплому, копия диплома);
- общий стаж работы;
- стаж работы в ДШИ;
- квалификационная категория (копия аттестационного листа);
- домашний адрес;
- телефон.

## 2. Научно - методическая деятельность

Таблица 6 – Методическая деятельность преподавателя ДШИ за .....  
четверть (год)

	На уровне ДШИ	На уровне города	На уровне региона	Всего
Доклады, сообщения				
Открытые уроки				
Участие в семинарах				
Посещение семинаров				
Участие в мастер-классах				
Посещение мастер-классов				
Публикация				
Проект				

Таблица 7 – Сведения о повышении квалификации, за .....  
четверть (год)

Дата	Место	Название курсов, семинара	Кол-во часов

Инновационная деятельность.

## 3. Педагогическая деятельность

Творческие достижения уч-ся в конкурсных и концертных мероприятиях (таблицы № 4, № 5).

## 4. Творческая деятельность преподавателя

Таблица 8 – Сведения о творческой деятельности преподавателя

Вид деятельности	Дата	Место	Название
Конкурс			
Концерт			
Внеурочная			

## 5. Награды и поощрения (копии грамот, дипломов, сертификатов)

Объектами мониторинга обеспечения безопасности образовательного процесса являются: физическая безопасность, соматическая безопасность (сохранение здоровья), психологическая, социальная безопасность.

Среди способов проведения мониторинга в этом направлении следует отметить:

- инструктажи по ТБ во время выезда из ДШИ (конкурсные поездки);
- вводные инструктажи по охране труда;
- сведения о пропущенных уроках учеников по болезни;

- сведения о больничных листах преподавателей;
- практические занятия по отработке действий в ЧС

Развитие полноценной личности немислимо без сохранения и поддержания здоровья. Пропаганда здорового образа жизни, развитие этической культуры (поведение, сознательная дисциплина, культура внешнего вида), профилактика табакокурения и наркомании – обо всем этом должно говориться на индивидуальных и групповых занятиях, классных часах, родительских собраниях. Ежегодно предлагается проведение мониторинговых процедур по количеству пропусков обучающихся по болезни, больничных листов преподавателей.

Таблица 9 – Мониторинг отсутствия преподавателей ДШИ на работе

Ф.И.О.	Месяцы года									
		0	1	2						Всего

Таблица 10 – Мониторинг состояния здоровья учащихся, количество заболевших

Ф.И.О.	Месяцы года									
		0	1	2						Всего

Очень важным направлением мониторинга образовательного процесса является мониторинг полученных результатов, среди которых:

- качество образования (итоги текущей, промежуточной, итоговой аттестации);
- уровень овладения обучающимися процедурами творческой деятельности;
- анализ методической деятельности преподавателей;
- степень удовлетворения ожиданий различных участников образовательного процесса.

Таблица 11 – Цифровой отчёт об успеваемости за ..... четверть(год) преподавателя, отделения, ДШИ

	кл	кл	кл	ккл	ккл	ккл	Ккл	Всего, %
1	2	3	4	5	6	7	8	9
На 1 октября 2.... г.								
На 1 июня 20.... г.								
Из них на «5»								
Из них на «4» и «5»								
Из них с «3»								

Продолжение таблицы 11

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Из них «н/а»								
Отсев на конец го- да								
Причины отсева								

Мониторинг творческих достижений обучающихся в ДШИ, анализ конкурсной и концертной деятельности учащихся позволяют сделать вывод о повышении результативности участия в конкурсах и фестивалях, повышении уровня исполнительских и художественных навыков, то есть приобретения обучающимися компетенции по изучаемым предметам.

Таблица 12 – Конкурсная деятельность уч-ся преподавателя, отделения, ДШИ за ..... четверть (год)

	На уровне ДШИ	На уровне города	На уровне региона	На уровне России	Между-народ.	Всего
Количество лауреатов						
Количество дипломантов						

Таблица 13 – Концертная деятельность учащихся преподавателя, отделения, ДШИ за ..... четверть (год)

	На уровне ДШИ	На уровне города	На уровне региона	Всего
Концертные выступления учащихся				

Мониторинг и анализ методической деятельности преподавателей наглядно показывают динамику их профессионального уровня.

Таблица 14 – Методическая деятельность преподавателей отделения, ДШИ за ..... четверть (год)

	На уровне ДШИ	На уровне города	На уровне региона	Всего
Доклады, сообщения				
Открытые уроки				
Участие в семинарах				
Посещение семинаров				
Участие в мастер-классах				
Посещение мастер-классов				

Степень удовлетворения ожиданий участников образовательного процесса выявляется в ходе анкетирования и тестирования.

### **Анкета для родителей**

1. С какой целью Вы привели ребёнка в музыкальную школу (огра-  
дить от улицы, дать музыкальное образование)?
2. Ваше участие в школьной жизни ребенка (подготовка к урокам, по-  
сещение уроков, участие в родительском комитете)
3. Устраивает ли вас расписание занятий в ДШИ?
4. Чему бы вы хотели научить ребенка в ДШИ?
5. Посещаете ли Вы концерты в ДШИ?
6. Оценка деятельности ДШИ

### **Анкета для учащихся**

1. Класс, специальность. Кто привел тебя в школу, любишь ли ты  
музыку?
2. Любимый предмет в ДШИ, почему?
3. Нелюбимый предмет в ДШИ, почему?
4. На каком дополнительном инструменте хотел бы научиться играть?
5. Каким видом искусства хотел бы заниматься дополнительно (вокал,  
живопись, хореография, театр)?
6. Нравятся ли тебе праздники, концерты, проводимые в школе?
7. Какие новые праздники, концерты ты хотел бы увидеть в ДШИ?

### **Анкета для преподавателя.**

1. Любите ли вы свою работу? Да, нет, почему?
2. Какие проблемы в жизни ДШИ волнуют Вас? Есть ли варианты  
решения этих проблем?
3. Какие у Вас пожелания к работе директора и его заместителей?
4. Ваши предложения по улучшению имиджа школы (оформление,  
образовательный процесс, внешкольные мероприятия, материаль-  
ная база, социальная гарантия и т.д.)

Развитие школы может осуществляться только через инновационные процессы, т.е. деятельность по созданию, освоению, использованию нов-шеств. Необходимо знать наиболее распространенные причины сопротив-ления новшествам (отсутствие убеждённости в необходимости изменений ,недовольство неожиданностями, страх перед неизвестностью) и стараться их нейтрализовать. Переход в режим развития требует от руководителя эффективного управления инновационными процессами. И, конечно, глав-ный инновационный ресурс развития ОУ – это педагогическая команда.

Коллектив единомышленников, по существу, это группа из 5-7 человек, создаваемая для оперативного, эффективного решения управленческих задач.

### **План-график реализации**

Мониторинговые исследования ведутся поэтапно:

1 этап – подготовительный: постановка целей, определение объекта, установка сроков проведения, разработка инструментария для проведения мониторинга;

2 этап – практическая часть мониторинга: сбор информации; 3 этап – аналитический: систематизация полученной информации;

4 этап-анализ собранных данных;

5 этап-разработка предложений на последующий период. Структура управления.

Структура управления системой мониторинга включает в себя руководителя (директор ДШИ), ответственных по направлениям (заместители директора), ответственных за сбор информации и обработки данных мониторинга (зав. отделениями).

Способы проведения мониторинга

1. Мониторинг условий образовательного процесса: таблицы, анкетирование, опросы.

2. Мониторинг содержания образовательного процесса: посещение уроков, мероприятий, социальные опросы, анкетирование, тестирование, карты педагогов, портфолио обучающихся.

3. Мониторинг обеспечения безопасности образовательного процесса: инструктажи по ТБ, анализ посещаемости, больничных листов, анкетирование, тестирование.

4. Мониторинг полученных результатов образовательного процесса: таблицы, цифровые отчеты, анкетирование, тестирование.

### **3. Методы реализации:**

- четкое понимание каждым субъектом проекта своей роли в достижении конечного результата;
- чёткое соблюдение плана – графика реализации (с контролем ответственных лиц);
- анализ и обобщение мониторинговых процедур на разных уровнях.

#### **4. Конкретные ожидаемые результаты**

По итогам анализа полученных данных мониторинга готовятся соответствующие документы (отчеты, справки, доклады), которые доводятся до сведения педагогического коллектива ОУ, учредителя, родителей (законных представителей), т.к. построение системы мониторинга и оценки качества образования призвано способствовать повышению уровня информированности обучающихся, родителей, преподавателей, обеспечению единого образовательного процесса и принятию обоснованных решений по повышению качества образования.

В результате построения системы мониторинга и оценки качества образования преподаватели осознают необходимость мониторинговых процедур, увеличится контингент детей, будет подобран необходимый методический диагностический материал, будут обобщены полученные результаты и внесены коррективы в организацию образовательного процесса ДШИ. Системность проведения мониторинговых процедур приведет к росту спроса на различные программы.

#### **Библиографический список:**

1. Управление развитием учреждения дополнительного образования в сфере культуры и искусства (детской школы искусств) : учебно-методическое пособие для системы повышения квалификации работников образования сферы культуры и искусства / В.А Основина [и др.]. – Ульяновск : ООО " Медиа-Групп", 2010. –153 с.
2. Управление развитием школы в современных условиях / В.А Основина [и др.]. – Ульяновск : лаборатория оперативной полиграфии УИПКПРО, 2010. – 71 с.

*Скобкина О.А. заместитель директора по учебной работе ОГБОУ СПО «Димитровградское музыкальное училище (техникум)»*

#### **ФГТ И ФГОС – ЕДИНАЯ ПРЕЕМСТВЕННАЯ СИСТЕМА ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА, В РАМКАХ СОВРЕМЕННЫХ ТРЕБОВАНИЙ РАБОТОДАТЕЛЕЙ**

Федеральный закон № 273 «Об образовании» основополагающий документ для образовательной организации.

С 1 сентября 2013 перед работодателями образовательных организаций в сфере культуры и искусства очерчены новые требования, как в построении работы, так и содержательной, методической наполняемости. Это выдвигает новые задачи в освоении компетенций всего коллектива, как педагогического состава, так и административно-хозяйственного.

В ФЗ «Об образовании» глава 2 «Система образования» закреплена структура возможности реализации права на образование в течение всей жизни.

Система образования наряду с самой организацией, органов государственной власти, общественных объединений включает обязательный компонент федеральные государственные образовательные стандарты и федеральные государственные требования, образовательные программы различного уровня.

Федеральные государственные образовательные стандарты и федеральные государственные требования обеспечивают (статья 11 ФЗ № 273):

- 1) единство образовательного пространства РФ;
- 2) преемственность основных образовательных программ;
- 3) вариативность содержания образовательных программ соответствующего уровня образования, возможность формирования образовательных программ различного уровня сложности и направленности с учетом образовательных потребностей и способностей обучающихся;
- 4) государственные гарантии уровня и качества образования на основе единства обязательных требований к условиям реализации основных образовательных и результатам их освоения.

В подготовке исполнителей и педагогов в сфере культуры и искусства особенно важны эти возможности. И только в РФ в ФЗ «Об образовании» вынесены в главу 11 статья 83 «Особенности реализации образовательных программ в области искусства».

Реализация образовательных программ в области искусства основана на

- принципах непрерывности;
- преемственности;
- направлена на выявление одаренных детей в раннем возрасте и среди молодежи;
- профессиональное становление; - развитие обучающихся, основанное на возрастных, эмоциональных, интеллектуальных и физических факторах; - последовательное прохождение этапов профессионального становления личности.

Таким образом, подготовку специалистов и деятельность в сфере культуры и искусства можно рассматривать как единый замкнутый круговой процесс. Слияние реализации ФГТ и ФГОС среднего и высшего профессионального образования ведет к единой цели - подготовка высококвалифицированного конкурентно способного специалиста в области искусства. И зависит от самого первого шага в ДШИ и защитой квалификации в

ССУЗе и в консерваториях какой специалист вернется работать в образовательную организацию.

Реализовывая ФЗ «Об образовании», к образовательной организации выдвигаются новые требования:

- выполнять контрольные цифры государственного заказа в объемах субсидий;

- предоставлять платные дополнительные образовательные услуги в соответствии с уставом и лицензией;

- участвовать в проектной деятельности.

В главе 12 ФЗ «Об образовании» регламентируются задачи образовательной деятельности, которые встают перед работодателем:

- осуществлять стратегическое планирование организации; - реализовывать федеральные и региональные программы, направленные на развитие системы образования; - создавать нормативную базу организации, опираясь и выполняя фе-

- деральные и региональные закон, постановления, распоряжения; - осуществлять информационное и методическое обеспечение;

- выполнять государственные регламенты образовательной деятельности;

- осуществлять мониторинг деятельности; - проводить независимую оценку качества образования, общественную и общественно-профессиональную аккредитации; - вести работу в соответствии с государственной лицензией и государственной аккредитацией, выполняя все нормативы и требования.

В рамках поставленных задач потребность образовательных организаций в высококвалифицированных сотрудниках возрастает.

В профессиональное образование вносятся в соответствии с современными требованиями новые квалификации. Разделяется преподаватель, артист и добавляется артист-инструменталист (концертмейстер). (Приказ Минобрнауки РФ от 13.10.13 №1199). Получение нескольких квалификаций за одновременно полученные зачетные единицы характерно только в образовании культуры и искусства. Вы знаете, чтобы получить новую квалификацию в других областях деятельности необходимо осваивать новые учебные планы.

Формируются новые кафедры в консерваториях и академиях искусств: музыкальная педагогика, реклама и связи с общественностью в сфере искусства; исполнительская деятельность.

Исходя из требований законодательства преподавательский состав ДШИ, ДМШ, музыкальных колледжей, консерваторий должен, не только обучать мастерству игре на инструменте; но и уметь разработать норма-

тивную базу, учебно-методические комплексы, провести мониторинг, экспертизу.

Для того, чтобы в школы пришли компетентные преподаватели, в учебных планах музыкальных колледжей введен новый вариативный профессиональный модуль «Организаторская деятельность». Будущие преподаватели и абитуриенты консерваторий осваивают новые дисциплины: основы менеджмента; связь с общественностью, изучение методической литературы по методике и педагогики; ритмика; музыкальная информатика; возрастная психология; введено обязательное написание курсовой работы.

Заинтересованность в получении компетенций в области разработки нормативных актов, связи с общественностью, инновационной методической работы не только работодателя. Необходимость в этом существует и для заведующего отделением, самого преподавателя, для защиты квалификационной категории, исполнителю для продвижения своего творчества.

Успех образовательной организации, преподавателя на рынке труда заключен в грамотности в вопросах законодательства и методологии, профессионализме, в способности выстроить логику продвижения, и умело организовать работу.

#### **Библиографический список:**

1. Федеральный Закон № 273 «Об образовании».
2. Приказ Минобрнауки РФ от 13.10.2013 №1199 « Об утверждении перечня профессий и специальностей среднего профессионального образования».
3. Приказ Минобрнауки РФ от 29.08.2013 №1008 « Об утверждении порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам».
4. Приказ Минобрнауки РФ от 13.12.2013 №1324 « Об утверждении показателей деятельности образовательной организации подлежащей самообследованию».
5. Постановление Правительства Российской Федерации от 30 марта 2013 г. N 286 г. Москва "О формировании независимой системы оценки качества работы организаций, оказывающих социальные услуги".

## СПО СЕКЦИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

*Куприенко Л. И.  
почетный работник общего образования РФ,  
методист, преподаватель высшей категории  
ОГОБУ СПО «Дмитровградское музыкальное училище (техникум)»*

### СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ДИКТАНТ

(К вопросу стилового преподавания сольфеджио)

Стилистический диктант относится к нетрадиционным видам работы на уроках сольфеджио. Его задачей является развитие музыкального слуха учащихся на основе восприятия, определения, узнавания инвариантных (стабильных) черт музыкального языка композиторов разных эпох. Это повышает эффективность данного вида работы и его важность для профессиональной деятельности музыкантов всех специальностей.

В качестве музыкального материала для диктантов используются произведения значимые, наиболее полно отражающие музыкальный стиль эпохи. В практической работе автора это григорианские хоралы (старинная музыка), «Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха (барокко), фортепианные сонаты Бетховена (классическая музыка), «Прекрасная мельничиха» Шуберта (романтизм), «Детский альбом» П.И. Чайковского (романтизм и реалистические тенденции в русской музыке) и др. Представляется важным, чтобы слух учащихся «как бы прошёл через все исторические этапы развития музыки». На каждом этапе необходимо воспитание определённой инерции слуха и, одновременно, выработка навыков преодоления этой инерции.

Неоднократное использование в качестве диктанта стилистически однородного материала позволяет наиболее полно выявить характерные черты музыкального стиля композиторов, на восприятие и воспроизведение которых нацеливаются слуховые и интонационные навыки учащихся. Вместе с тем, пополняется интонационный и гармонический фонд учащихся, развивается навык свободного оперирования накопленными слуховыми представлениями, формируется способность к образному и аналитическому восприятию различных музыкальных явлений.

Перед написанием диктанта даётся информация о музыкальном произведении, фрагмент которого используется в качестве диктанта. Теоретические и музыкально-исторические сведения могут излагаться на уроках сольфеджио, ЭТМ, музыкальной литературы и гармонии. Таким образом, осуществляются межпредметные связи, благодаря которым происходит подчинение единым художественным задачам таких «технологических»

дисциплин, какими принято считать ЭТМ, сольфеджио и гармонию. Эти предметы превращаются в процесс историко-теоретического, а главное - слухового и интонационного освоения наследия мировой музыкальной культуры.

Стилистические диктанты на материале григорианских хоралов предназначены, в основном, для учащихся 1 курса дирижёрско-хорового отделения музыкального училища.

Выбор в качестве музыкального материала хорала не случаен и обусловлен несколькими причинами. Во-первых, choral – хоровой – особенно близок специфике дирижёра-хоровика. Во-вторых, велика историческая роль хорала. С хоралом и хоральными обработками в значительной мере связано развитие европейского композиторского искусства, в том числе зарождение и развитие полифонии, гармонии, музыкальных форм. Вследствие этого представляется важным, особенно для учащихся дирижёрско-хорового отделения, показать в общих чертах картину развития многоголосия на примере хорала и проследить эволюцию некоторых выразительных средств музыки, имеющих отношение к этому жанру. На григорианских хоралах и способах использования их в старинной музыке учащиеся знакомятся:

- с различными видами музыкального склада: монодией, органумом, фобурдоном, гимелем, полифонией, хоральным складом;
- осваивают автентические и плагальные средневековые лады;
- осознают процесс формирования классических мажора и минора;
- прослеживают формирование гомофонно-гармонического склада и функциональности.

Запись диктантов не составляет особых трудностей, так как:

- хоралы исполняются по белым клавишам, «одноцветная» диатоника идеально соответствовала требованиям церковного искусства, хроматизм был исключён из культового обихода как проявление дьявольского начала;
- в хоралах нет чрезмерно ярких оборотов, что связано с выражением индивидуального мира человека, простые мелодические формулы хоралов заключают в себе чувства общезначимые;
- мелодическое движение хоралов плавное, преимущественно постепенное, скачки если и появляются, то неширокие;
- отсутствует размер, следовательно, нет тактовых черт;
- длительности, в основном, половинные, четвертные и целые.

Музыкальные представления о григорианских хоралах, полученные перед написанием диктантов, находят отражение в их предварительном разборе. Так, при анализе Антифона страстной седмицы, учащимся предлагается ответить на следующие вопросы:

В каком ладу написана мелодия? (фригийский)

Какая интонация характерна для этого лада? (II<sup>b</sup>-III)

Какие опорные звуки лада? (I, V, что будет характерно для классической мелодии)

Какова их формообразующая роль? (обозначенные более крупными длительностями, они членят мелодию на части)

Сколько всего частей (фраз) в мелодии?

Какова их протяжённость? (различная).

Какими ступенями заканчивается каждая фраза? (V, V, I, I)

Какой приём используется в качестве основного принципа развития хорала? (приём опевания в сочетании с поступенным движением).

Опевания каких ступеней встречается в хорале? (V, IV, II, I)

В чём заключается особенность ритма в хорале? (свободный и нерегулярный)

Каковы особенности скачков? (заполнение их поступенным движением).

Учащиеся записывают Антифон страстной седмицы, «Гимн богоматери», Антифоны, «Тебе Бога хвалим», Секвенцию, а затем сочиняют собственные мелодии в их стиле. Лучшие из них используются в качестве диктантов и для исполнения учащимися.

В раннем Средневековье наряду с монодией появляются простейшие виды вокального многоголосия. К григорианскому хоралу присочиняется новый голос, который движется в одном с ним ритме, в движении нота против ноты (параллельный органум), либо в полифонически развитом контрапункте (свободный, мелизматический и метризованный органумы).

"Наслоение" нового на уже существующее в музыкальном искусстве на долгие годы стало в той или иной форме принципом творческого развития, прежде всего в церковной музыке.

Учащиеся пишут диктанты на основе данных видов органумов; сочиняют собственные органумы, помещая хоральные напевы в нижний голос; записывают хоральный голос в «Гармонизации мелодии» Томаса и «Четырёхголосных пьесах» Кабесона (григорианские напевы, изложенные целыми нотами, проходят в этих пьесах поочерёдно в альте, басу, теноре), в протестантских хоралах и хоралах И.С. Баха.

Диктанты на материале «ХТК» И.С. Баха также предназначены для учащихся 1 курса музыкального училища.

«ХТК» является вершиной полифонического искусства и имеет огромное эстетическое значение. Не случайно Бетховен, изучавший «ХТК» с детства, называл его своей «музыкальной библией», Шуман – «своей грамматикой», А. Рубинштейн – «евангелием для каждого серьёзного и стремящегося к высшему идеалу художника». В пьесах «ХТК», особенно

фугах, наиболее ярко проявились все свойства и закономерности музыкального языка Баха.

Учащиеся записывают одноголосные темы фуг и гармонические диктанты на основе прелюдий. При записи тем фуг отмечаются композиционные и мелодические особенности тематизма Баха:

- вид темы: однородная и контрастная;
- затактовое строение тем;
- начало их с тоники или доминанты и лишь изредка с других ступеней;
- окончание тем не только на основном звуке и квинте, но и на терции;
- несовпадение метрического и тематического акцентов в теме;
- различно направленные, контрастные элементы внутри ядра темы;
- построение темы на мотивах различных мелизмов;
- скрытое двухголосие в теме.

Выявляется роль артикуляции при исполнении музыки Баха. Обращается внимание на трактовку отдельных мотивов тем и выразительные возможности тональностей.

Ниже приводится пример работы с темой фуги Cis–dur (2т).

Простучать ритмический рисунок темы и предложить учащимся записать его.

Стиль Баха отличает точный, активный, чрезвычайно сосредоточенный ритм, обладающий огромной художественной силой. Почти каждая тема отмечена ритмической характерностью.

Чтобы лучше осознать и прочувствовать чёткость и активность ритма учащиеся работают над ним отдельно. Прохлопывают ритмический рисунок темы, чётко скандируют его на разные слоги. Для закрепления - исполняют разнотембровыми ударами ритмическую партитуру, где первый голос – ритмический рисунок, второй – ровные восьмые, третий – четверти (как метрический пульс).

После этого учащимся предлагается сочинить тему на данный ритмический рисунок с движением по устойчивым звукам лада в первом такте. Затем тема сравнивается с темой Баха, которая впоследствии записывается в тетрадь по памяти.

По мнению Швейцера основной мотив темы выражает – на языке Баха – «спокойную радость». Тональность Cis-dur у Баха используется для выражения весеннего, радужного, искрящегося настроения.

Это вид контрастной темы, в которой отчётливо намечены два контрастных раздела: тематическое ядро (т.1) и развёртывание (т.2). Ядро концентрирует в себе сущность темы, её наиболее яркие и характерные черты. Развёртывание представляет более общий, однообразный тип постепенного движения равных длительностей и обычно строится на секвен-

циях. Развёртывание вносит в тему равновесие и сдержанность, к которым Бах стремился везде и во всём.

Естественно, что контраст тематической структуры должен быть отражён в исполнении: рельефное ядро играет более значительно, но и то и другое – как единое целое, на одном дыхании. Учащиеся играют и поют тему.

Затем выявляется роль артикуляции при исполнении музыки Баха. Отличительной чертой баховского стиля является контраст в артикулировании соседних длительностей. Согласно ему, более крупные длительности исполняются *non legato* или *staccato* (в зависимости от характера пьесы), а мелкие – *legato*. Этот приём (по Браудо – «приём восьмушки») нередко помогает сделать отчётливо ясной ритмическую структуру баховской мелодии.

Другой характерной чертой стиля Баха является стремление меньших интервалов (секунд) к связыванию, а больших (движение по звукам аккордов) – к расчленённости (по Браудо – «приём фанфары»). Цель приёма – подчеркнуть ясность интонационного строения баховских мелодий.

Учащиеся ещё раз осознанно играют и поют тему с правильной артикуляцией, транспонируют её в разные тональности. Для закрепления понятий делятся на две группы, где первая – поёт ядро (*non legato*), а вторая – развёртывание (*legato*).

Музыкальные диктанты на основе фортепианных сонат Бетховена могут использоваться на разных курсах музыкального училища в зависимости от степени музыкальной подготовки учащихся.

Фортепианные сонаты Бетховена принадлежат к высшим достижениям венской классической школы. По своей значимости в творческом наследии Бетховена они занимают такое же место, что и "Хорошо темперированный клавир" в музыкальном наследии Баха. Цикл из 32 сонат называют творческой лабораторией композитора, где вырабатывались основные принципы его стиля. Именно в сонатах прежде всего утвердил Бетховен свою творческую индивидуальность, преодолев зависимость от клавирного стиля XVIII века.

В работе автора используется музыкальный материал сонат, написанных в разные периоды творчества. Это позволяет не только выявить характерные стилевые особенности сонат, но и проследить эволюцию музыкального стиля композитора.

Характерные черты стиля Бетховена выявляются уже в первой сонате (соч. 2, №1, 1796 г.). При предварительном разборе главной партии 1 части, которая записывается в полной фактуре, отмечают:

- новый музыкальный тематизм, соответствующий «демократическому времени»;

- типично бетховенский контраст образов: героическое и лирическое; волевой порыв, мужественность и робость, сдержанность;

- переосмысление фанфарно-маршевых интонаций по звукам трезвучия: в середине 18 века они связывались с охотничьей музыкой, у Бетховена получили другой смысл – героический, призывный;

- прямолинейность и размах мелодического рисунка, в котором «нет больше кошачьей гибкости характерной для Моцарта и его подражателей» (Р. Роллан);

- использование восходящей секвенции и приёма растяжения интервала для постепенного «завоевания» вершин;

- четырёхзвучный мотив в партии левой руки, предвосхищающий «мотив судьбы» в 5 симфонии;

- волевая энергия ритма, акцентирование сильных долей такта.

Учащимся предлагается определить интонационное строение мелодии (разложенные  $t_{53}$  и  $D_{43}$ , попевок, опевания), характерные гармонические обороты, из которых состоит тема (два автентических, проходящий, каденционный). Делаются выводы:

- о соответствии мелодического и гармонического начала в теме ("лад излучает гармонию");

- об использовании автентических оборотов в начале темы и отодвигании субдоминанты в область завершающего построения, что типично для венских классиков.

Стилистический диктант на основе последовательного обращения к музыке разных эпох выполняет много функций:

- формирует эстетический и музыкальный вкус учащихся;

- воспитывает активные, точные навыки восприятия и воспроизведения музыки;

- развивает аналитическое мышление и творческую инициативу учащихся;

- обеспечивает связи с исполнительскими дисциплинами.

Таким образом, использование стилистического диктанта в практике преподавания сольфеджио способствует всестороннему развитию музыканта-профессионала, что является главной задачей музыкального образования.

## СПО СЕКЦИЯ ФОРТЕПИАНО

*Любимова О.А. преподаватель ГБОУ СПО – техникум  
«Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»*

### САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБУЧЕНИЯ

*«Каждый должен открывать истину  
сам, и от этого истина, оставаясь собой,  
никогда не будет скучна».  
Е. Евтушенко*

Подготовленность молодого специалиста к работе после окончания учебного заведения является решающим критерием его профессионализма. Молодой музыкант, педагог, выходя на самостоятельную дорогу, должен уметь ставить перед собой определенные творческие задачи и разрешать их с большей или меньшей степенью мастерства, в зависимости от таланта и уровня культурно-художественного развития.

Конечно, в стенах учебного заведения не завершается творческий рост музыканта. Его формирование продолжается всю жизнь. Никогда истинный художник не может казать себе, что он все умеет, всего достиг. Очевидно, что главной задачей учебных заведений является именно подготовка молодых специалистов к самостоятельной деятельности и дальнейшему творческому росту.

Далеко не молодые специалисты, бывшие хорошими учениками, так же хорошо проявляют себя в самостоятельной работе. Не все в состоянии могут успешно справиться с ролью носителей музыкальной культуры, воспитателей музыкального вкуса. При наличии достаточных музыкальных способностей причины несамостоятельности учащихся чаще всего кроются в недостатках работы учителя.

Воспитание творческой самостоятельности молодого музыканта всегда было в центре внимания русской музыкальной педагогики.

**А. Рубинштейн.** По его мнению, оканчивающий консерваторию должен получать выпускную программу не ранее, чем за два месяца до выпускного экзамена. Эту программу ученик должен разучить сам, без помощи учителя... Этим экзаменом удостоверена зрелость ученика и педагогическая способность учителя.

**Л. Николаев:** «учитель должен дать ученику основные, общие положения, опираясь на которые. Ученику сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи...»

**Г. Нейгауз:** «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью... Хочу перестать быть милиционером, гувернером, тренером..»

Цель, к которой стремиться любой педагог, это воспитать своего ученика хорошим музыкантом и подготовить его к самостоятельной практической работе.

**Б. Кременштейн:** «При наличии достаточных музыкальных способностей причины несамостоятельности ученика по окончании учебного заведения чаще всего кроются в недостатках работы учителя».

Прежде чем говорить о самостоятельности ученика, следует, в первую очередь, научить его – привить ему определенные профессиональные навыки, учить его ставить и разрешать задачи в работе.

Чувство и разум – главные движущие силы музыканта. Сила чувства и глубина понимания музыки вместе с живостью (остротой) воображения определяют уровень воплощения любой музыкально-исполнительской задачи. Поэтому, эмоциональность и интеллект ученика – это важнейшие качества, которые важно воспитывать в первую очередь. Развитие эмоциональности происходит, прежде всего, через воспитание умения слышать себя. Именно слышание музыки и рождает в первую очередь эмоциональный отклик исполнителя. А становление интеллекта учащихся происходит наилучшим образом, если педагог путем обобщений подводит ученика к познанию закономерностей. В нашей практике это специальный инструмент и теоретические дисциплины.

### **Условия воспитания самостоятельности**

1. Одним из главных условий является необходимость исполнительской и педагогической практик. «Практика есть лучшее средство научиться» (Н.Римский-Корсаков). Практика учащихся осуществляется в разных формах. Главная здесь – педагогическая. В течение двух лет (III – IV курсы) студенты занимаются в секторе педпрактики с учениками разной продвинутости. Непосредственная цель педпрактики – научить молодого музыканта заниматься с учениками. В этой внешне узкокоробочей цели есть одна чрезвычайная сторона – роль педагога вынуждает студента последовательно ставить перед своим учеником музыкальные задачи, объясняя их, показывая способы преодоления различных затруднений. В итоге, сам студент начинает гораздо сознательнее относиться и к процессу своих собственных повседневных занятий.

2. Другой вид практики – исполнительская, концертные выступления во всевозможных формах. Это и академические вечера, и экзамены, это открытые концерты и лектории, а также выездные, шефские концерты. Все формы практической деятельности чрезвычайно и одинаково полезны. В

результате растет интерес учащихся к предмету и ответственность за качество работы. Как и при подготовке к публичному выступлению, когда нужна соответствующая внутренняя настройка, так и в процессе занятий с учеником по педпрактике, студенту приходится многое решать самостоятельно.

3. Следующим условием воспитания самостоятельности студента может быть самостоятельное изучение произведений, без всякой помощи извне. Конечно, пьесы необходимо подбирать такие, чтобы ученики могли вполне с ними справиться – трудность должна соответствовать исполнительским возможностям ученика. Пьесы должны быть выучены в определенный короткий срок. Прослушивание самостоятельно подготовленной программы может проводиться в обстановке зачета: все учащиеся слушают друг друга, затем проводится обсуждение, в котором участвуют и исполнители, и их педагоги. Польза здесь огромная – подготовка к выступлению заставляет учащихся напрячь свои силы, а дискуссия после выступления учит каждого переосмысливать многое в работе, помогает критически относиться к своему исполнению и исполнению коллег.

4. Следующий пункт в воспитании самостоятельной работы играет количество пройденных произведений, от легких до значительно сложных. Преподавателю не следует сокращать «индивидуальный план» ученика, слишком долго отделивая детали, с целью, на одной пьесе «научить всему». Подобное «сидение» тормозит развитие ученика. Большой и разнообразный репертуар не только воспитывает вкус, но и улучшает навык чтения с листа.

5. Следует отметить два основных типа педагогических ошибок, которые сказываются на самостоятельности ученика: а) нарушение гармоничности музыкального развития, ведущие к резко выраженной односторонности. В этом случае техническое продвижение (сила и скорость - идолы) идет вразрез с его музыкально-осмысленными задачами. Но в другом - недооценивают необходимость технического развития, что неизбежно ведет к дилетантизму; в) гипертрофированная активность педагога, которая парализует инициативу ученика;

6. В музыкальном исполнительстве очень важна индивидуальность ученика. Индивидуальный подход к учащимся – особая область педагогического искусства. Педагог обязан учитывать индивидуальные особенности каждого и стремиться развивать все лучшее, что есть в каждом. Педагогу необходимо выявлять творческий облик ученика и подбирать соответствующий репертуар, исходя из его возможностей.

Основа всей работы педагога – научить ученика самостоятельно мыслить. По словам Баренбойма, знание – еще не мысль, а многознание – еще не ум. Только воспитание внутренней заинтересованности способно привести к творческой «одержимости», без которой невозможно творческое обучение на любом этапе. Процесс развития молодого музыканта не может

проходить гладко. На его пути есть и достижения, и промахи. Хочу привести слова М Шагинян: «...можно тридцать раз посещать мероприятия и оставаться олухом царя небесного, если не достиг ты того всестороннего развития интеллекта, какое необходимо, чтобы мыслить самостоятельно».

Ученики получают от своего учителя обилие информации, но при всей важности этих знаний одних лишь этих моментов, взятых обособленно, самих по себе, еще недостаточно для успешного развития профессионального музыкального интеллекта. Это развитие получается только тогда, если оно (развитие) основывается на способности учащегося активно, самостоятельно добывать необходимые ему знания и умения, самому, без посторонней помощи и подсказки. То есть другими словами, не только **ТО** играет роль в процессах формирования музыкального мышления, **ЧТО** и **СКОЛЬКО** приобретено учащимся в ходе занятий, но и **КАК**, и **КАКИМ** образом совершались эти приобретения.

Умственное развитие ученика дает полноценные результаты лишь тогда, когда оно опирается на фундамент активной самостоятельной работы. Современными исследованиями доказано, что самостоятельность мысли – одна из главных психологических предпосылок успешности овладения знаниями, умениями, навыками..., т.е. фактор, обеспечивающий неуклонное, стабильное развитие интеллекта ученика и является целью для преподавателя. Понятия «самостоятельное музыкальное мышление» и «самостоятельная работа на инструменте» трактуются приблизительно. Нет достаточной четкости и ясности в понятиях. Термины «активность, самостоятельность, творчество» чаще всего смешивают. Они далеко не синонимы. Активность может быть лишена элементов самостоятельности и творчества, а самостоятельно выполненное задание окажется не обязательно творческим. Понятие «самостоятельности» в музыкальном исполнительстве по своей структуре и сущности и ёмко, и многопланово.

Оно включает:

- умение ученика сориентироваться в незнакомом материале без посторонней помощи;
- правильно расшифровать авторский текст;
- готовность самому отыскать эффективные методы, пути в работе;
- найти нужные приемы и средства для воплощения художественного замысла;
- умение критически оценить результаты собственной музыкально-исполнительской деятельности, а также чужой интерпретации.

Итак, понятия «активность, самостоятельность, творчество» не тождественны. Это качественно различающиеся уровни мышления.

Основой служит **АКТИВНОСТЬ** мышления. Отсюда следует, что начальной, отправной точкой должна быть активизация музыкального интеллекта. Педагогу необходимо приобщать учащегося (молодого музыканта-исполнителя) к пристальному, неотрывному вслушиванию в свою игру.

Музыкант, слушающий себя (и СЛЫШАЩИЙ) с неотрывным вниманием не может оставаться пассивным, эмоционально и интеллектуально бездеятельным.

В вопросе воспитания самостоятельности, активности существуют два важных момента:

- 1) конкретный результат деятельности;
- 2) способ ее осуществления (пример: нужно анализировать, как трудился ученик, в какой мере его работа носила творческий, поисковый характер).

Педагогу следует создавать предпосылки для творческого развития ученика, давать отправные точки для собственных исканий.

«Творчеству научить нельзя, можно научить творчески работать» Баренбойм.

В вопросе творческой самостоятельности учащегося остро встает проблема учебной перегрузки. Верную мысль высказал академик А. Минц: «...в средней школе, когда идет формирование организма ребенка. Перегрузка совершенно недопустима, а в высшей школе перегрузка неизбежна и не страшна». Творческая деятельность ни в какие регламенты часов не укладывается. Но творческий труд, в свою очередь. Требуется досуга, творческой тишины, когда человек остается наедине с самим собой. Очень часто перегрузка и школярство учителя «убивают» в детях и молодых людях свежесть восприятия. А ведь талант – это и есть свежесть восприятия и продиктованная этой свежестью самостоятельность. И как важно и трудно, обучая ребенка, девушку, юношу не загасить свежесть восприятия.

Считаю, что развитие навыков чтения с листа в обучении молодых музыкантов наиважнейшим. Ученик, с трудом читающий текст, вряд ли станет хорошим музыкантом.

Воспитание профессионального отношения к тексту начинается с первых шагов обучения нотной грамоте, и с первых же шагов обучения нотной грамоте необходимо прививать ученикам навыки одновременного эмоционального и интеллектуального подхода к чтению текста. Видеть все, что написано в нотах и чувствовать, что выражает все эти текстовые знаки. Чтение текста – это чтение контекста. Так ставит этот вопрос переловая музыкальная педагогика.

В культуре чтения текста можно наблюдать следующие деления:

Те, кто видит текст и легко читает, и те, кто его с трудом разбирает.

Среди учеников это деление происходит не по возрастным различиям и не по степени талантливости. Оно связано со свойствами интеллекта, способного даже в детском возрасте понять и почувствовать необходимость смотреть в ноты в «оба» и соотносить с текстом все музыкальное чувство. В противовес этому типу встречаются ученики, которые не видят в нотах ничего. Они заучивают неверные ноты и ритм, не замечают темпов, нюансов, штрихов, аппликатуры. Педагогу необходимо таких учеников учить

навыкам чтения с листа и развивать их. Процесс – долгий. Необходимо терпение.

Текстовая «слепота» связана с психологическими особенностями. Это – нетерпеливость и особое свойство быстрого образования ошибочных психологических обобщений (если уловил какой-либо порядок в двух соседних фразах, этот же порядок распространяется и дальше), неосознаваемая перестраховка, в основе которой лежит преувеличение сигнала («двоится в глазах»): увидев в тексте один диез или бемоль ученик берет два и более; преувеличенная уверенность в своем музыкальном чутье, игнорирование авторских знаков и ремарок.

Обучение исполнительскому искусству состоит из 3-х разделов:

- 1) научить пониманию музыкального языка;
- 2) научить технике игры;
- 3) способность развитию индивидуальных способностей, особенностей художественной натуры ученика.

Все эти цели и задачи вызвали большую активность в музыкальной педагогике, которая превратилась в могущественную воспитательную систему. И заметно утвердилась техника педагогического воздействия на ученика.

Однако со временем обнаружилось, что распространение получил облегченный вариант обучения, где воспитание самостоятельности ученика заменили интенсивным развитием двух других. Суть такой педагогики – ускоренное воспитание профессионализма. Это стремление к раннему профессионализму в последнее время приняло гипертрофированные размеры. Развитие личности и здоровья – этому противоречит связанная с многочасовым сидением за роялем погоня за ранним профессионализмом.

Для того, чтобы стать настоящим музыкантом, артистом, нужно видеть жизнь, мир, общество. А как же это возможно, если погоня за ранними музыкальными успехами замыкает мир в очертания клавиатуры?

Воспитание личности – сложный и полный противоречий процесс. Душа молодого человека подвержена ветрам всех сторон: его собственная природа, влияние родителей, друзей, моды и др. – всё действует, всё влияет, иногда отрицательно. Беда ещё в том, что чисто профессиональные достижения учеников стали предметом педагогического честолюбия: сколько учеников подготовлено на конкурс, какой трудности этюды и т. д.

Другая проблема – сочетание педагогической и ученической инициативы в процессе работы над произведением. Здесь важно, как это делается. Очень часто преувеличенная, авторитарная и мелочная активность многих педагогов (активность, резко возрастающая в оценочных и конкурсных ситуациях), препятствует становлению самостоятельности ученика, мужанию его творческих сил. Особенно это вредно в студенческом возрасте. Стремление к «сделанности» исполнения увеличивается благодаря тому, что в каждом учебном заведении образуется свой вариант прочтения тек-

ста и есть «корифеи», точно знающие «как надо» и «как нельзя» играть данное сочинение. Под флагом «высокого профессионализма», «грамотности», «безупречного вкуса» совершается немало ошибок на приемах в учебное заведение, на отборах, на конкурсах...

«Натаскивание» ученика в наше время и в школах, и в училищах, даже в вузах приобрело новые, куда более благовидные и действенные формы. «Натаскивание» не заменяет планомерное обучение. Оно лишь включено в него, как составная часть и призвано сократить время, необходимое для естественного созревания ученика; искусственно и временно выполнять, недостающие ему природные данные. Раннее педагогическое вмешательство приучает ученика к лености, ожиданию подсказок. На этом этапе педагог должен требовать и терпеть. Требовать инициативы и терпеть её временное отсутствие. Самостоятельная (но под наблюдением педагога) работа молодого пианиста с авторским текстом – наиболее естественный и действенный рычаг творческого становления музыканта. Пусть этот путь длинный, зато результаты его – настоящая художественная ценность.

«Недостаточно, чтобы ученик был внимательным, воспринимал изучаемый предмет, запоминал и был в состоянии воспроизвести. Нет! Заставь его работать, работать, работать самостоятельно. Приучи его к тому, чтобы для него было немыслимо иначе, как собственными силами, чтобы усвоить; чтобы он самостоятельно думал, искал, проявлял себя, развивал свои дремлющие силы...» А. Дистервег.

#### **Библиографический список:**

1. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. – 320 с.
2. За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Л. : Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1989. – 365 с.
3. Горностаева, В. Два часа после концерта / В. Горностаева. – М.: Советский композитор, 1991. – 280 с.
4. Мильштейн, Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М. : Советский композитор, 1983. – 262 с.
5. Цыпин, Г. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов пед. институтов по музыкальным специальностям / Г. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
6. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман, 1988.– М.: Музыка. – 34 с.
7. Фейгин, М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Э. Фейгин. – М. : Музыка, 1975. – 109 с.

*Ланцова Т.И. преподаватель  
высшей категории  
фортепианного отделения*

*ОГБОУ СПО «Димитровградское музыкальное училище (техникум)»*

**ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ПРЕДМЕТУ  
«ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И ТРАНСПОЗИЦИЯ»  
В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ, КАК ЧАСТЬ КОМПЛЕКСНОГО  
РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО  
МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

Практика доказала, что одним из важных качеств музыканта является умение читать с листа, исполнять произведения в различных тональностях (быстро транспонировать нотный текст). Этот вид музыкального исполнительства наравне с другими требует специального обучения, постоянной практики и значительного времени, которое необходимо уделять этому предмету.

При обучении навыку чтения с листа педагог каждый раз сталкивается с целым рядом трудностей и проблем. Это – развитие слуха, чувство ритма, развитие музыкальной памяти, активного внимания. Без этих качеств невозможно достаточно быстро достигнуть успеха. Здесь очень важно понять разницу между разбором произведения, где обычно музыкант не испытывает проблем, и чтением с листа – исполнением незнакомой пьесы в темпе и характере без предварительного проигрывания на инструменте. Чтение с листа это динамический процесс, протекающий с высокой интенсивностью, что часто отсутствует при разборе произведения.

Если говорить о практике фортепианного обучения, то приходится признать, что учащиеся, занимаясь в музыкальной школе, далеко не всегда овладевают языком фортепианной музыки с необходимой полнотой. Происходит это по той причине, что накопление опыта протекает во многом стихийно, вне строгой продуманной системы. Часто учащиеся поступают в музыкальное училище при полном отсутствии данного навыка. При такой ситуации единственным выходом является строго спланированная, грамотно выстроенная работа по преодолению пробелов в развитии умения, а также по формированию навыка в пределах разработанной учебной программы по предмету «Чтение нот с листа». Это вызывает определенные трудности, требует от педагога и учащегося большого напряжения сил, предельной концентрации внимания, настойчивости и заинтересованности.

Для формирования устойчивого навыка к чтению с листа необходимо определить *базовые навыки чтения нот с листа и принципы их освоения.*

Целесообразно начать обучение подготовительным навыкам чтения нот с листа, без которых невозможно качественное обучение и которые, в зависимости от одаренности и подготовленности учащегося, занимают

различный по протяженности промежутков времени. Как показывает практика, данный этап необходим.

С психологической точки зрения приобретенный навык чтения с листа представляет собой сложную высокоорганизованную систему, основанную на теснейшем синтезе зрения, слуха и моторики. Действие этой системы осуществляется при активном участии внимания, воли, памяти, интуиции, творческого воображения исполнителя.

Рассмотрим основные моменты, из которых складывается навык чтения с листа, на что в обязательном порядке необходимо обратить внимание, или которому порой необходимо посвятить достаточно времени при работе с учащимися.

Есть два исходных условия свободной игры по нотам. Это – уверенное знание «языка нот», системы нотных обозначений, и *ускоренное чтение*, ускоренное восприятие нотной графики.

Необходимо акцентировать внимание на изучение ритмических элементов музыкальной ткани. Вне ритма, вне временной организации музыкальной речи нет музыки как искусства.

Следующий, более высокий уровень - умение анализировать и синтезировать музыкальный текст, *определяя его структурно-смысловую логику*.

Опыт работы с учащимися на первых курсах показывает, что навык структурного зрительно-слухового восприятия текста одновременно по нескольким параметрам в большинстве случаев не возникает сам собой, а требует направленного педагогического воздействия или длительного самовоспитания. Причем охват текста по горизонтали дается более легко и естественно, что связано с привычкой читать словесный текст. Поэтому целесообразно разделить проблему структурного чтения на две относительно самостоятельные части: восприятие *по горизонтали* и восприятие *по вертикали*. Оба восприятия требуют отдельного внимания и навыка.

В предыдущих разделах рассматривались проблемы, касающиеся техники восприятия нотного текста. Однако весьма существенную часть обучения чтению с листа составляют упражнения и действия, развивающие *технику зрительно-слухового восприятия и исполнения нотного текста* на инструменте. В этой связи невозможно обойтись без хорошо налаженной системы воспроизведения музыки на инструменте, то есть без мгновенной двигательной реакции исполнителя на сигналы нотного текста.

Быстрота и точность двигательных реакций, действий пианистического аппарата в ответ на «сигналы» нотного текста требует тщательного, направленного развития и определяется, по меньшей мере, двумя факторами. Один из них – уверенная, не нуждающаяся в постоянной поддержке зрением, *ориентировка рук и пальцев на клавиатуре*.

Быстрота и точность моторной реакции на исполняемый текст зависит от *аппликатурной техники*, то есть от доведенного до автоматизма умения выбрать аппликатурный вариант, наилучший в данной игровой ситуации.

Наконец, одному из самых важных моментов - выполнению очередного задания, обязательно должно предшествовать более отчетливое *мысленное представление будущего действия*.

Рассмотренные выше элементы навыка – владение системой нотной записи, техника ускоренного чтения, структурно-осмысленное восприятие текста, быстрота и точность моторной реакции – играют значительную, базовую роль в различных формах чтения музыкального текста.

Однако есть умение, которое характерно более всего для игры с листа, без которого непрерывное, осмысленное, выразительное исполнение в необходимом темпе практически неосуществимо. Имеется в виду способность *предвосхищать* развертывание музыкального текста, предугадывать, предчувствовать, по меньшей мере, в самых общих чертах его ближайшие моменты.

К системам более высокого синтезирующего порядка относятся такие явления, как *жанр и стиль*.

Тем не менее, не достаточно назвать условия успешного развития навыка чтения с листа, важно разработать *методику обучения базовым навыкам и методику проведения уроков подготовительного этапа обучения чтению нот с листа*.

Методика проведения уроков по чтению нот с листа основана на классических разработках и приемах, которые изложены в предыдущих разделах.

Рассмотренные навыки на этапе обучения чтению нот с листа в музыкальном училище можно назвать подготовительными, поскольку данный предмет в рамках старших курсов музыкального училища имеет несколько другую направленность и преследует иные цели, которые можно назвать навыками более высокого уровня, такими как *жанр и стиль*.

С первых этапов обучения предмету «Чтение нот с листа» учащийся еще очень далек от понимания этих синтезирующих систем и, тем более, от воспроизведения музыки с отражением присущих ей жанровых характеристик и стилистической направленности.

Поэтому начинать обучение чтению нот с листа необходимо с освоения подготовительных навыков или с проверки уровня владения ими, что с разными учащимися может занять различный по протяженности промежуток времени. Надо признать, что повышение общего уровня исполнительского мастерства далеко не всегда влечет за собой повышение мастерства в области чтения с листа и часто даже у самых способных учащихся именно эта область оказывается проблемной и приходится заниматься такими навыками, которые несоизмеримы с теми навыками, которые он осваивает в классе специальности.

И, тем не менее, обучение чтению с листа при любом уровне подготовленности надо в обязательном порядке начинать с подготовительного этапа – обучения базовым навыкам.

Важно отметить, что обучение этим навыкам не может строиться хаотично.

Обучение подготовительным навыкам может происходить как в рамках *моноурока*, когда все внимание учащегося направляется только на какой-то один навык, на одну задачу, так и в рамках *комплексного урока* – когда учащемуся предстоит уже решать несколько задач одновременно, демонстрировать свое мастерство в овладении несколькими навыками.

Весь процесс обучения должен постоянно активизировать мыслительную деятельность учащегося, чтобы избежать, во-первых, механического исполнения музыки, а во-вторых, подготовить будущих преподавателей музыкальных школ, способных передавать свой опыт молодому поколению. Имеется в виду активная позиция учащегося на уроке, когда ему приходится самостоятельно анализировать произведение, рассказывать о том, что он видит, как он будет с этим справляться, а также готовность отвечать на вопросы педагога после освоения и домашнего закрепления определенной задачи. Так называемый эвристический метод обучения будет пронизывать весь процесс, и использоваться на каждом типе урока.

Таким образом, вариантов проведения уроков в классе «Чтения нот с листа» очень много. Играет большую роль заинтересованность педагога в его желании привить навыки и заложить любовь к данному виду музицирования. Имеет большое значение направленность обучения каждого учащегося, то есть то, чему он собирается посвятить свою дальнейшую профессиональную деятельность, будет ли он продолжать свое обучение в высшем учебном заведении, или он собирается реализовать себя в педагогической деятельности. Возможно, его жизнь будет связана с концертмейстерской деятельностью, где именно умение отлично читать с листа является непременным условием.

В настоящее время все большую популярность и целесообразность приобретает необходимость овладения еще одним навыком, который необходим для формирования современного музыканта-исполнителя – *умение транспонировать музыкальное произведение*.

Учащийся, занимающийся транспонированием, продвигается быстрее других и проявляет при самостоятельной домашней подготовке большую музыкальную грамотность. Умение транспонировать способствует развитию памяти и практическому усвоению различных тональностей. Задания на транспонирование отдельных музыкальных фраз, мелодических отрывков, песенок, а в дальнейшем и целых пьес являются составной частью комплексного процесса обучения. Это накладывает отпечаток на процесс музыкального мышления.

Навыки транспонирования следует развивать двумя способами: *по слуху и по нотам*. В практике начинающего музыканта сначала развивается транспонирование по слуху, то есть воспроизведение мелодий в разных тональностях без помощи нот.

Навыки подбора по слуху имеют большое значение для работы концертмейстера. Поэтому начинать обучение необходимо как можно раньше. Очень важно, чтобы уже в раннем возрасте учащийся мог подбирать по слуху.

В педагогической практике довольно часто приходится сталкиваться с тем, что у учащихся, проучившихся долгое время игре на фортепиано, отсутствуют навыки подбора по слуху. Для устранения этого недостатка учащемуся обязательно нужно тренироваться каждый день хотя бы полчаса. Конечно, справиться с этой проблемой самому чрезвычайно сложно. В этом ему должны помочь преподаватели фортепиано.

Необходимо отметить, что умение подбирать по слуху в большей мере зависит от врожденных способностей музыканта, а умение транспонировать - от приобретенных. Поэтому научиться подбирать музыку сложнее, чем овладеть навыком транспонирования.

Транспонирование по нотам является самым радикальным средством развития музыкального слуха, памяти, внимания, навыков чтения с листа и даже техники (при транспонировании играть одной и той же аппликатурой).

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 встречается редко.

Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности.

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

При транспонировании знакомого 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. Необходимо 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.

При транспонировании незнакомого аккомпанемента очень важен этап предварительного просмотра нотного текста, во время которого пианисту надо постараться мобилизовать свои аналитические способности и услышать музыку внутренним слухом.

Там образом, процесс транспонирования должен проходить поэтапно и включать следующие моменты:

- 1) проигрывание музыкального произведения в основной тональности или зрительный обзор;
- 2) определение исполнительских особенностей и трудностей в произведении;
- 3) уточнение темпа, агогики, динамических нюансов;
- 4) транспонирование сочинения в заданную тональность;
- 5) конкретизация музыкального образа;
- 6) корректирование деталей.

Подводя итог отметим, что задача педагогов в процессе комплексного развития и формирования музыканта-исполнителя достичь того, чтобы для учащегося процесс чтения нот с листа и транспонирования доставлял радость, чтобы он не испытывал муки от того, что не в состоянии воспроизвести желаемое произведение. Возможно это только тогда, когда учащийся не только знает, как это сделать, а главное *умеет* это делать.

Именно навыки беглого и грамотного чтения нот с листа и транспонирования, когда исполнительство перестает быть сугубо академическим, - залог успеха современного музыканта-исполнителя.

*Казаченко И.А. преподаватель высшей категории ОГОБУ СПО  
«Димитровградское музыкальное училище (техникум)»*

## **РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ТРАНСПОНИРОВАНИЯ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ**

Сборник нотных примеров для развития навыков транспонирования на увеличенную приму и большую секунду по дисциплине «Концертмейстерская подготовка» для студентов фортепианного отделения

Данный сборник «Развитие навыков транспонирования», может использоваться в классе концертмейстерской подготовки, в частности для обучения навыку транспонирования вокальных произведений. Сборник состоит из двух разделов. В первом разделе предлагаются музыкальные номера, подобранные в тональностях удобных для транспонирования на полутон, т.е. на увеличенную приму. Во втором разделе предлагается музы-

кальный материал для транспонирования на большую секунду. Навыки транспонирования необходимы пианисту в его концертмейстерской работе. Нарботка этих навыков предполагается в рамках сравнительно несложных аккомпанементов массовых, народных песен и классических романсов. В чем же состоит сущность транспонирования. Этот навык не первичный, а вторичный. Первичный навык – это чтение с листа. Когда читаем с листа, мы имеем дело с фиксированной звукозаписью. При транспонировании первоначальный строй и соответственно аппликатура меняются, а фактура произведения сохраняется. Основная трудность заключается в том, что имея перед глазами один нотный текст, мы должны воспроизвести другой, отличающийся от исходного на какой-либо интервал. Основные способы овладения навыками транспонирования. Самый простой способ транспонирования – на увеличенную приму, причем из диэзной тональности в бемольную и наоборот. При этом условия ключевые знаки меняются, а названия нот сохраняются. Для овладения этим навыком предлагаю начинать с произведений в которых практически исключены встречные знаки. Например: Л. Потапенко «Считалка».

Все случайные знаки, появляющиеся в нотном тексте, изменяются соответствующим образом. При повышении на полутон бемоль становится бекар, бекар – диэзом, диэз – дубль диэзом. При транспонировании из диэзной тональности в бемольную (на полутон вниз) подобная схема сохраняется. Названия нот сохраняются, что значительно облегчает ориентацию при транспонировании. Для более свободной ориентации в текстовом материале при транспонировании в учебной практике рекомендуется чередовать диэзные и бемольные тональности.

Пример: Украинская народная песня «Веселые гуси»

один се-рый, дру-гой бе-лый - два ве-се-лых гу-ся.

А. Филиппенко «Праздничная»

Не спеша  
Эй, ре-бя-та! Эй, ре-бя-та!

Количество встречных знаков рекомендуется увеличивать постепенно. Например, начинать с произведений, в которых один встречный знак альтерации Украинская народная песня «Веселые гуси» и постепенно увеличивать на два и более встречного знака альтерации.

Пример русская народная песня «Звездочка»

не лю-би-е-ё так страст-но-для те-бя льо-на го-рит? Не лю-би-е-ё  
но при ней я не страда-ю-без не-ё мне тя-же-ло. Но при ней я  
сто-ит звез-доч-ке затмить-ся-и по-гас-ну я ду-шой, сто-ит звез-доч.

### Пример И. Геништа «Элегия»

гас - лодневно е све - ти - ло; на мо - ре си - не е ве - черний пад ту -

Обязательно включать в репертуарный список романсы или песни с различной фактурой. Лучше если эта задача будет решаться в одном музыкальном произведении. Например, аккордовая фактура меняется на арпеджированную как в романсе Н.А.Титов «Жизнь зачем ты мне дана»

Andante

Allegretto

Дар на - прас - ный, дар случай - ный, жизнь, за -

Более сложный вид транспонирования – это на большую секунду вверх или вниз. Развивая данный навык транспонирования необходим комплексный подход. С одной стороны важнейшим условием успешного овладения является основательное усвоение курса гармонии и, в частности навыков игры гармонических последовательностей. Очень важна для пианиста наработка и знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, септаккордов с обращениями. Например: сыграть секундаккорд от ноты ми, то студент должен не задумываясь взять его аппликатурой ми-1 пальцем, фа-диез 2 пальцем, ля-диез 3 пальцем, до-диез 5 пальцем, если я попрошу сыграть секундаккорд от ноты фа, то он

моментально его возьмет той же аппликатурой. Мы знаем, что форма руки и ее «позиция» сохраняются.

Важно также овладеть методом интервального перемещения. Видя фактуру, ощущая ее зрительно, мы приучаем себя к мысли о том, что при транспонировании она сдвигается. Поэтому нота написанная, предположим, на третьей линейке, теперь будет находиться между второй и третьей линейками. Если эту ноту мы примем за основу аккорда, будем считать ее опорной, то весь аккорд берется пальцами автоматически. Зрительно-мышечной ориентации помогает слух. Если транспонируется знакомое произведение, то сам процесс значительно облегчается. Транспонируя на тон, студент должен себе ясно представить изменение тональности, ключевые знаки.

Процесс освоения транспонирования на большую секунду вверх или вниз начинать лучше с разложенной фортепианной фактуры. У ученика в таком изложении есть время осмыслить гармонию баса и услышать разложенные аккорды в правой руке. Очень важно с первых шагов приучать слышать мелодический голос и его развитие. Пианисту необходимо ясно представлять строчку солиста. Она является путеводной нитью для аккомпаниатора. Предложенный тип фактуры помогает на начальном этапе обучения справиться с поставленными задачами.

Пример Русская народная песня «Здравствуй гостья зима».

Не спеша  
Здравствуй, гостья зима! Прощай, мои поеткинам

Пример Французская народная песня «Пастушья песня».

1 Слышайшь песню у порога

На следующих этапах обучения навыку транспонирования можно включать музыкальные произведения аккордовой фактуры и использовать нотный материал, где сочетаются различные виды фактуры.

Пример Ф. Толстой «Девицы, красавицы».

1. Де - ви - цы, кра - са - ви - цы, ду - шень - ки, под - ру - жень -  
 2. Как за - ма - ним мо - лод - ца, как за - ви - дим из - да -

Пример М. Яковлев «Слеза».

Moderato grazioso<sup>1)</sup>

1. Вче - ра за ча - шей пун - ше - во - ю с гу ...

Пример А. Алябьев «Увы! Зачем она блистает».

Allegretto, poco andante

1. У - вы! за - чем о - на бли - ста - ет ми - нут - ной, неж - ной кра - со -  
 (3.) ми - лой ост - ро - то - ю бе - се - ды на - ши о - жня.

Пример Н.А. Титов «К Морфею»

- и меч - ты бла - го - сло - ви! Со - крой от па - мя - ти у -

Пример Н.А. Титов «Лампада»

morendo a tempo

. нёт по - след - ня - я сле - за, го - ри, го - ри, мо - я лам -  
 . ку на серд - це на - не - сут, го - ри, го - ри, мо - я лам -  
 . жевст - во, сча - стье по - су - лит. Зат - мись, за - тмись, мо - я лам -

Пример Н.С. Титов «Я пережил свои желанья»

- бил сво - и меч - ты; о - ста - лась мне од -

Умея читать трехстрочную партитуру, понимая процесс развития музыкального материала в комплексе, пианист приобретает некоторую свободу, можно сказать даже импровизационность. Но обязательным остается сохранение гармонической и ритмической структуры, и главное точное воспроизведение линии баса. Именно она является основой гармонии.

При транспонировании допускаются некоторые неточности, но это, ни в коем случае не должно касаться басов. Слуховой фактор играет очень важную роль. Но слух помогает только тогда, когда произведение уже зна-

комо. Поэтому не следует транспонировать, не ознакомившись с произведением.

Из всего вышесказанного можно вывести следующую систему. При транспонировании знакомого произведения на первом месте находится слух, на втором зрение. При транспонировании малознакомого произведения на первом месте зрение, на втором слух. В первом случае помогает память. Во втором случае помогают музыкальные представления, умение домыслить начатую фразу. Развивая зрительный и слуховой навык очень важно соединить эти важные два фактора, на которых базируется умение транспозиции. Также необходимо помнить, что транспонирование не может быть оторвано от художественных задач исполнения.

*Подкопаева Н.А. преподаватель высшей категории ОГБОУ СПО  
«Димитровградское музыкальное училище (техникум)»*

## **ИЗУЧЕНИЕ МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ВОПРОСАМ ПЕДАГОГИКИ КАК ОСНОВНОЕ УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ-ПИАНИСТА**

Процесс модернизации среднего музыкально – педагогического образования, как и всего образования в целом, в настоящее время характеризуется принципиальными изменениями, которые нашли свое отражение в новом Федеральном государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования. ФГОС СПО предполагает интенсификацию образовательного процесса на основе оптимизации структуры, содержания, форм и методов обучения, применения различных обучающих технологий, обеспечения самостоятельной работы учащихся. Это вызвано необходимостью подготовить выпускника среднего специального заведения к профессиональной педагогической деятельности в течение четырехлетнего обучения.

В данных условиях на первый план выступает потребность развития творческой самостоятельности учащихся. Решаться эта проблема будет при живом, чутком отношении педагога к самостоятельным интересным преподавательским решениям учащихся на практике, а также, не навязывая своего решения педагогической проблемы, умело организовывая их инициативу в нужном направлении и в области преподавания, и в области интерпретации произведения. Самостоятельная работа учащихся должна подкрепляться учебно-методическим и информационным обеспечением, включающим учебники, учебно-методические пособия, конспекты лекций, аудио и видео материалы. Результаты самостоятельной работы контроли-

руются преподавателем, так как основной задачей обучения в классе фортепиано является воспитание умений и навыков профессиональной творческой работы, воспитание личности с характерным мышлением, знаниями, позволяющими самостоятельно разучивать и исполнять произведения разных стилей.

Хорошая организация занятий, с последовательно и постоянно повышающимися требованиями, обеспечивает эффективность самостоятельной работы учащихся. Сначала пианист должен научиться самостоятельно понимать композиторский стиль, содержание произведения, характер, работать над интонированием, звукоизвлечением, динамикой, формой, яркостью и убедительностью исполнения. Эти знания учащиеся приобретают изучая методическую литературу, постигая педагогический опыт виднейших мастеров педагогики и методики обучения игре на инструменте. Полученная информация используется как средство организации деятельности, а не как цель обучения.

В основе музыкально – исполнительской деятельности лежит формирование соответствующих мотивов, только хорошо мотивированная деятельность может повысить эффективность творческого развития пианиста – профессионала. Одним из таких мотиваторов является учебный план, регулирующий учебный процесс. На начальных курсах требуется больше часов для занятий с педагогом, где учащийся получает основу музыкально – исполнительского и педагогического искусства. В конце обучения объем изучаемой литературы увеличивается и учащийся уже должен на практике продемонстрировать свое умение самостоятельно использовать полученные знания. Существенным требованием к изучаемому материалу является его доступность и педагогическая целесообразность, возможность способствовать верному решению конкретных учебно-воспитательных задач:

- раскрытие и развитие творческого потенциала учащихся;
- формирование у учащихся положительной самооценки, которая служит стимулом к дальнейшему труду и педагогической деятельности.

Для осуществления этих задач в учебный план введена новая дисциплина: «Учебно – методическое обеспечение учебного процесса: изучение методической литературы по вопросам педагогики и методики». Рабочая программа данной дисциплины, написанная в результате многолетнего преподавания дисциплины «Методика обучения игре на инструменте», обеспечивает планомерное изучение нового материала. Освоение содержания дисциплины также дает учащимся возможность по – иному осмыслить процесс собственного обучения, взглянуть на себя глазами преподавателя, в новом свете увидеть психолого-педагогические проблемы своего профессионального развития.

Актуальность данной программы в том, что для воспитания профессионального педагога-музыканта в среднем специальном учебном заведении необходимо изучение обширного педагогического наследия видней-

ших музыкантов, в потребности поиска новых форм работы и контроля, как на уроке, так и во время самостоятельной подготовки. Поскольку деятельность является содержанием обучения, требуются новые формы его организационного освоения. На смену традиционным приходят формы активного, инновационного обучения: игры, анализ конкретных ситуаций, разыгрывание ролей, разновидности дискуссий, самостоятельная и исследовательская работа. Внедрение в учебный процесс инновационных форм работы позволит привить интерес к учению, развить желание познавать новое, сформировать внутреннюю потребность непрерывного пополнения знаний, а значит овладеть учебно-познавательной компетенцией.

Освоение данной учебной дисциплины ставит перед учащимися определенные цели:

- овладение теоретическими основами для приобретения практических навыков обучения игре на фортепиано в объеме, необходимом для самостоятельной работы в качестве преподавателя;
- изучение вопросов фортепианного искусства;
- освоение практического опыта и достижений лучших представителей фортепианно-педагогической школы.

В результате обучения учащиеся получают практический опыт:

- углубленного изучения научных трудов педагогов - музыкантов различных эпох и стилей;
- анализа педагогических принципов основных исполнительских школ и практического опыта виднейших музыкантов – педагогов от истоков до современности в синтезе деятельности композиторов, исполнителей и педагогов;
- подбора методического материала для выступлений на семинарах и участия в дискуссиях на заданную тему;
- подбора методического материала для решения исполнительских задач;
- организации обучения игре на инструменте с учетом возраста и уровня подготовки учащихся.

Кроме того, будущие педагоги приобретают следующие умения:

- провести педагогический анализ ситуации в исполнительском классе;
- применять классические и современные методики преподавания;
- находить формы и методы работы с учеником, учитывая возрастные, психологические и физиологические особенности;
- грамотно и последовательно обучать детей раннего, дошкольного и младшего школьного возраста;
- используя знания, научить учащихся понимать и осмысливать музыкальный замысел композитора, художественные образы, составляющие содержание данного произведения;

- воспитывать музыкальный вкус, навыки слухового контроля, сосредоточенность и настойчивость в работе;
- развивать у учащихся технику работы над музыкальным произведением;
- профессионально строить урок и организовывать самостоятельную работу ученика;
- пользоваться специальной литературой для решения исполнительских задач.

Согласно требованиям к результатам освоения учебной дисциплины учащиеся должны знать:

- творческие и педагогические принципы различных педагогических и исполнительских школ;
- научные труды ведущих педагогов – музыкантов;
- советы ведущих педагогов в работе с начинающими учениками;
- эффективные формы и методы работы с учениками;
- современные методики обучения игре на инструменте;
- методическую литературу по вопросам начального обучения игре на фортепиано, организации и проведения фортепианного урока, развития технических навыков, работы над музыкальным произведением, педагогизации в ДШИ и музыкальном училище, формирования и развития навыка игры с листа, воспитательной деятельности музыканта – педагога;
- основы теории воспитания и образования;
- психолого-педагогические особенности работы с детьми дошкольного и школьного возраста;
- требования к личности педагога;
- профессиональную терминологию.

В новом Федеральном государственном образовательном стандарте основой построения содержания, форм и методов обучения служит компетентностный подход. Компетенции определяют направленность учебной деятельности и решаемых в ней профессиональных задач. Понятие компетентности включает познавательную, мотивационную, этическую, социальную и поведенческую функции, а также результаты обучения, способность решать задачи определенного типа в конкретных ситуациях.

Наиболее общие задачи в педагогической области и культурно-просветительской деятельности работника педагогического образования определены в Государственном стандарте и являются основой для определения общих и профессиональных компетенций необходимых для плодотворной работы в области преподавательской деятельности и педагогического мастерства будущего преподавателя-музыканта.

Успешная педагогическая деятельность требует от учащихся, Во-первых, освоения ряда общих компетенций:

- понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес;

- организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество;

- решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях;

- осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития;

- использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности;

- работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством;

- ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий;

- самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации;

- ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности».

Во – вторых, необходимо освоение профессиональных компетенций, определяющих уровень педагогического мастерства:

- осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в Детских школах искусств и Детских музыкальных школах, других учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО;

- использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности;

- использовать базовые знания и практический опыт по организации и анализу учебного процесса, методике подготовки и проведения урока в исполнительском классе;

- осваивать основной учебно-педагогический репертуар;

- применять классические и современные методы преподавания;

- анализировать особенности отечественных и мировых инструментальных школ;

- использовать индивидуальные методы и приемы работы в исполнительском классе с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся;

- планировать развитие профессиональных умений обучающихся;

- владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией».

Развитие продуктивных, творческих способностей создает условия

для освоения инновационных компетенций, формируемых в течение четырехлетнего обучения.

Практическая значимость изучения методической литературы состоит в обеспечении высокого уровня профессиональной подготовки будущего педагога, в формировании профессионального мышления как показателя профессиональной зрелости педагога – музыканта.

#### **Библиографический список:**

1. Анисимов, П.В. Модернизация высшего музыкально – педагогического образования в России / П.В. Анисимов // Материалы III Международной научно-практической очно-заочной конференции г. Нижневартовск, 19—20 апреля 2011 года

2. Соколов, С.В. Развитие творческого мышления пианиста как базовое условие его профессиональной подготовки / С.В. Соколов // Вестник Нижегородского университета им. Л.И. Лобачевского. – № 5. – 2011 г.

3. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования (ФГОС СПО). Утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от «13» июля 2010 г. № 771. Зарегистрирован в Минюст России от 06 сентября 2010 г. N 18361.

*Кренева Л. В.*

*преподаватель отделения фортепиано*

*БОУ СПО УР «Республиканский музыкальный колледж», г. Ижевск*

### **ДЕТСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНКУРСЫ: ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Актуальность тематики данной работы определяется активнейшим в настоящее время распространением конкурсной практики, огромной популярностью детских и юношеских исполнительских конкурсов самых разных видов, статусов, уровней и масштабов: от городских, зональных, республиканских до межрегиональных и международных.

Проблемы детских исполнительских конкурсов сейчас широко обсуждаются в среде музыкальных педагогов всех уровней. Этим проблемам, в частности, было посвящено десятое, юбилейное, заседание секции «Исполнительство и педагогика» в Российской Академии музыки имени Гнесиных в ноябре прошлого года в рамках Десятой Международной Научной Конференции «Музыкальное образование в контексте культуры»

Там, в частности, отмечалось, что лавина конкурсов – это один из продуктов современного общества потребления, ориентированного на коммерческий расчет, на выгоду. Существует индустрия развлечений. Классическое искусство в настоящее время - часть ее. Но часть не лучшая, не любимая, ибо не выгодна, малочисленна, элитарна. Академический концерт как форма публичного существования классической музыки и му-

зыкального исполнительства для подавляющей массы людей малоинтересен. Конкурсы же, при условии правильной организации, выводят академическое музыкальное исполнительство на уровень любопытного соревновательного зрелища, тем самым привлекая к классическому искусству новых адептов. В этом проявляется одна из сторон социально-прагматической функции музыкальных конкурсов. Другие составляющие этой же функции – это возможность молодого артиста заявить о своем существовании, «себя показать и на других посмотреть»...

Однако, безусловно и то, что хорошо, то есть с пониманием истинных ценностей и целей, организованные конкурсы становятся сильными стимулами развития системы музыкально-исполнительского образования, повышающими активности всех участников этой деятельности, праздничными событиями в музыкальной жизни школы, города или республики, мероприятиями, позволяющими осуществлять «смотр» наличного состава (контингента) учащихся с выявлением одаренных детей, и оценку профессиональных «педагогических сил», налаживать творческую коммуникацию преподавателей, обмен опытом, проводить необходимый пересмотр и обновление целей, задач, методов обучения, оценочных критериев и т.п. Само присутствие на прослушиваниях является для педагогов и учеников школой, ориентирующей на определенное качество исполнения классики. Общение с членами жюри, как правило, крупными педагогами, полезно. Во время конкурсов проводятся мастер-классы, интересных молодых музыкантов приглашают на будущие мастер-классы и пр. Таким образом, формируется огромный международный образовательный проект, в котором представлены традиции разных исполнительских школ, происходит обучение этим традициям. Сейчас вся система музыкальных внутренних и международных конкурсов превращается в огромную мега-систему музыкального образования

Есть у музыкальных конкурсов и ещё одна функция – музыкально-охранительная). Конкурсы служат средой сохранения традиций исполнения классики и классического музыкального искусства в целом. Позиции и мнения жюри, как правило, довольно консервативны, исполнительское «своеволье» не приветствуется, что помогает, в русле объективно исторически постоянно происходящих художественно-концептуальных изменений, все же сохранять традиции интерпретаций.

В то же время не секрет, что разного рода недостатки и перекосы в конкурсной практике, а их порой трудно избежать, особенно негативно воспринимаются и болезненно переживаются опять-таки всеми её участниками. При всем этом конкурсы – часть нашей жизни и культуры, дополнительная возможность для существования классической музыки, возможность преподавателям творчески работать, ученикам развиваться и, что называется, «вставать на крыло». Современные музыкальные конкурсы – в

своем роде борьба за выживание в художественной сфере, проявление «закона естественного отбора» наиболее жизнеспособного в ней, хотя и не всегда наиболее творческого. Редкие современные музыканты, сделавшие карьеру помимо конкурсной «мясорубки» (Е. Кисин, А. Володось, К. Лившиц, В. Афанасьев и некоторые др.) как раз отличаются яркостью и своеобразием творческой личности. Но таковых мало. Основная масса концертирующих артистов, ведущих педагогов, как правило, имеет за плечами опыт многочисленных конкурсов».

Существуют разные типы конкурсов. Представляется целесообразным обратить внимание на получающие ныне все большее распространение конкурсы фестивального типа, не связанные жесткими условиями ограниченного количества наград (поскольку не обусловлены денежными наградными фондами) и строго регламентированными программами. Все эти конкурсы-фестивали, музыкальные форумы, ставшие популярными в последнее время и значительно обновившие современную конкурсную практику, - это отличные стартовые площадки для детей и молодых музыкантов, студентов колледжей и вузов, они вовлекают в конкурсный процесс большее количество участников и педагогов, чем традиционные, «академические», конкурсы, служат хорошим дополнением к учебному процессу. Исполнительские конкурсы-фестивали осуществляют комплексную программу, в которую заложен широкий спектр музыкально-образовательных, художественно-творческих, педагогических и психологических задач. Главная направленность такой программы – развитие творческой личности учащихся. В конкурсах-фестивалях создается ситуация, не травмирующая детскую психику, что, к сожалению, часто происходит в ходе традиционных конкурсов. Все дети получают те или иные знаки поощрения, тогда как степени и градации (первые, вторые и другие места), принятые в обычной конкурсной практике, для маленьких детей абстрактны. Все дети, участвующие в конкурсах, организуемых такими объединениями как «Искусство и образование XXI века», «Музыка без границ», «Музыка-классика», получают подарки, пусть скромные по ценности, но важные в воспитательном отношении.

Конкурсная практика имеет целый комплекс целей и задач. Важнейшая из них – развитие учащихся, для которого выступление на конкурсе становится итогом определенного этапа совместной работы с преподавателем, весьма ценным показателем ее качества, которое анализируется и оценивается прежде всего самим преподавателем, но также и его коллегами, членами жюри. От внутришкольной системы контроля успеваемости детей – зачетов, экзаменов, контрольных уроков, открытых концертов – конкурсы отличаются наличием соревновательного компонента, требующего особенно высокой степени мобилизации способностей и усилий как детей, так и педагогов. Открывается возможность выйти за пределы ру-

тинного учебного процесса, постоянного круга общения: получать новые впечатления от общения с коллегами, расширять во многих отношениях профессиональный кругозор, сравнивать собственные достижения с успехами коллег, видеть и оценивать общий уровень детской исполнительской культуры и т. п. Все это побуждает преподавателя заново критически осмысливать свой опыт, оценивать свою профессиональную оснащенность, находить ресурсы совершенствования мастерства. Подготовка к конкурсу и выступление на нем заставляют педагога и ученика работать в более напряженном, ответственном режиме, и, конечно, это не может не сказаться на профессиональном росте ученика, а нередко и преподавателя.

Разумеется, при этом следует избегать и состояния конкурсного марафона, когда конкурсная гонка становится самоцелью, и ученик практически кочует с конкурса на конкурс. Не успевая восстановиться психологически, он попросту устает от программы. Всегда педагог должен отдавать себе отчет в том, будет ли данный конкурс для данного ученика в конкретный период его обучения стимулом либо тормозом его развития. И, придя к ясному для себя выводу, опытный учитель найдет мудрое решение, исключаящее, в частности, завышение трудности произведений конкурсной программы, чрезмерную психофизиологическую нагрузку ученика и пр. Здесь преподавателю очень важно почувствовать момент «пика» исполнения программы и вовремя закрыть конкурсный сезон. Все в нашем деле хорошо в меру. Конкурсные выступления учеников – это не самоцель, это ступень их движения вперед, проверка своих сил, своей воли и собранности. Очень многие вещи в этой жизни мы доказываем прежде всего себе, а не кому-то.

Вопрос подготовки учащегося к конкурсному выступлению включает в себя многое: выбор потенциального конкурсанта; определение конкурсной программы; расчет времени для подготовки и определение графика работы; правильная, всесторонне продуманная психологическая «тактика и стратегия» педагога, а также верный настрой родителей, которые непременно должны включиться в этот процесс.

Подготовка к конкурсу начинается с так называемого «выбора объекта» – потенциального конкурсанта, который будет претворять в жизнь все педагогические задачи, переплавляя их в собственные творческие идеи. Здесь стоит подумать об умении педагога правильно «делать ставку», вплоть до степени крепости физического здоровья ученика и его психологической устойчивости. Главными составляющими успеха являются умение и желание ученика терпеливо трудиться на всех этапах подготовительного пути, в том числе, не бояться необходимой «черновой» работы, тщательно оттачивая все детали музыкального материала. Важными конкурсными качествами, конечно, являются артистизм, «сценичность», а также исполнительская воля, способность в нужное время сконцентрироваться,

чтобы собрать все детали в единое целое, «по максимуму выдать» достигнутые в период подготовки результаты. Часто очень эмоциональные дети не умеют кропотливо заниматься, их быстрые реакции мешают им сосредоточиться. А хорошие технические возможности нередко мешают ученикам правильно заниматься. «Быстрые руки» не дают возможности интонировать, пропускать исполняемое через слух, поэтому так нелюбима ими бывает работа в медленном темпе, а ведь именно она, как увеличительное стекло, показывает все огрехи и неточности».

Отдельное внимание стоит уделить выбору конкурсной программы, которая максимально могла бы раскрыть творческие, художественные, технические возможности потенциального конкурсанта. Здесь от преподавателя требуется особая мудрость, прекрасное знание репертуара, возможностей ученика, его темперамента, энергетики, его «плюсов», которые стоит подчеркнуть, и «минусов», которые стоит максимально смягчить. Эта тема актуальна для любого конкурсного возраста, меняется лишь репертуар и его сложность, но высокая планка художественных задач, отделки материала и так называемого «попадания в программу» должна оставаться всегда.

Возьмем за основу однотуровый конкурс для учащихся ДМШ и ДШИ. Варианты программных требований могут быть следующие: - две разнохарактерных пьесы – это самая удобная и компактная программа, именно в пьесах дети выглядят наиболее интересно, но при этом важны стилистическое разнообразие сочинений и хороший художественный вкус выбранной программы;

- две разнохарактерных пьесы и этюд – такая программа компактна и очень показательна, однако этюд очень многим омрачает ситуацию. Наличие темпа, соответствующего жанру этюда, в сочетании с безукоризненным текстом и художественностью исполнения для многих становится трудно разрешимой задачей.

- полифония, крупная форма, пьеса и этюд;
- полифония, пьеса и этюд;
- крупная форма, пьеса и этюд;

Эти три позиции программных условий наиболее уязвимы, поскольку требуют целого комплекса умений и навыков. Такая программа насыщена по объему, стилевому разнообразию и количеству задач, которые нужно ясно удерживать «в голове и руках». Об исполнении этюдов говорилось выше, классике часто не хватает ритмической воли, штриховой культуры, а полифония, при отсутствии привитого умения работать с голосами, часто звучит как гомофония. В итоге нередко сложно определить, в каком стиле находится ученик.

- свободная программа – дающая максимальные возможности выбора преподавателю и позволяющая исполнителю, при мудрой репертуарной политике, выглядеть наиболее благоприятно;

- программа, включающая исполнение обязательного сочинения к юбилейной дате того или иного композитора – в какой-то степени при этом сужается выбор программы, но найти подходящее сочинение можно всегда.

Следует добавить, что при выборе программы не следует пренебрегать такими моментами как «разведение» произведений по тональностям, обеспечив присутствие мажора и минора, диэзных и бемольных тональностей.

Одним из наиболее частых недостатков, наблюдаемых в конкурсной практике, является завышение сложности либо отдельных произведений, либо нередко программы в целом. Ученику при этом явно становится «не до музыки», все его усилия направлены на то, чтобы сыграть с начала до конца «благополучно». За этой серьезной конкурсной ошибкой стоит либо неопытность педагога и недостаточное знание им репертуара, либо переоценка возможностей ученика, либо неуместные амбиции педагога, стремящегося к личному «супер-результату», но подвергающего ученика риску конкурсной неудачи и психологической травмы».

В конкурсной программе ученик должен чувствовать себя комфортно, получать удовольствие от исполнения. Нельзя завышать трудность программы, так как это вызывает внутреннюю, психологическую, зажатость и внешнюю скованность ученика – в положении за инструментом, в двигательном процессе, что неизбежно сказывается во всех сторонах исполнения.

Самый ответственный этап подготовки к конкурсу – тщательная «черновая» работа. Здесь педагогическая профессиональная «планка» должна быть высока: к успешному исполнению ученика нужно вести. Но как именно? С одной стороны, ученик сыграет так, как «слышит», то есть интерпретирует сочинение педагог. С другой стороны, ученика нельзя «натаскивать» на такое исполнение. Можно и нужно передать ученику свое представление о трактовке произведения, о всех сторонах ее звукового воплощения, но в то же время в ученике необходимо разбудить то, что музыканты и актеры называют «нутром», его фантазию, личное исполнительское отношение к сочинению. Одним из условий того, что ученик принимает трактовку педагога и при этом пропускает ее «через себя», является постоянная работа слуха, слуховой контроль.

Чрезвычайно важна правильная психологическая подготовка и настрой ученика. Никогда не следует настраивать ребенка на победу, это должны понимать и родители, которые нередко проявляют в этом отношении активность противоположного рода. Конкурс – это, прежде всего

праздник, выступая, ученик должен чувствовать себя артистом, а не экзаменуемым придирчивой комиссией. Я говорю своим конкурсантам: «Ты погрузись в музыку, сыграй так, как будто ты сочинил ее». Даже если ученик выступил не очень удачно, нельзя заострять на этом внимание, тем более ругать его, ведь он потеряет веру в себя, а это может навсегда закрыть ему путь на конкурсы. Пусть он воспримет свое неудачное выступление как важный для него опыт и очередной этап в своем развитии. Причины неудачи обязательно нужно будет проанализировать, но позднее, когда пройдет конкурсный стресс и ученик (а также и педагог) смогут оценить все спокойно и трезво.

В процессе подготовки учеников к выступлению на конкурсе, а также непосредственно перед выходом на сцену педагогам необходимо принимать во внимание условия достижения оптимального сценического самочувствия конкурсанта, творческого состояния, одновременно с этим знать способы преодоления эстрадного волнения, страха перед большой аудиторией и т.п. Педагоги должны владеть определенным комплексом знаний, приемами психо-эмоционального регулирования состояния юных исполнителей. «Эстрадное волнение находится в вечном противоречии с достижением исполнителем творческого сценического самочувствия. В состоянии эстрадного стресса следует выделять внешние (объективные) и внутренние (субъективные) причины. Объективные причины возникновения разрушительной психо-эмоциональной напряженности кроются в многочисленных факторах конкурсной обстановки: в новизне ситуации для юного музыканта (большие залы и слушательские аудитории, наличие жюри, процедура жеребьевки и т.п.); часто выбивают из колеи недостаточное репетиционное время, не позволяющее (пианистам) приспособиться к инструменту, оторванность от дома и родной школы; негативно воздействует и ощущение других участников как соперников, а не товарищей; нередко это и неприятные случайности – нарушение назначенного порядка выступлений, замена концертмейстера и пр. К внутренним факторам – а именно они являются основной причиной разлада в психо-эмоциональном состоянии и деятельности – относятся индивидуальные неадекватные реакции, негативные установки, мотивы, самооценка и уровень притязаний.

Задача преподавателей – правильно сориентировать детей в условиях предстоящего выступления, а в период подготовки – и это главное – организовать стабильное, активное, но при этом спокойное ее проведение (особенно важно отсутствие «цейтнота»), тем самым заложить фундамент психо-эмоциональной устойчивости, нервно-психической выносливости.

Преподавателям важно уметь правильно оценить уровень внутренней устойчивости ребенка или подростка, будущего конкурсанта, по отношению к внешним стрессорам (так называемый уровень нейротизма); уровень тревожности – как факторы, определяющие характер отношений субъекта

к предстоящей деятельности и событиям. Здесь же необходимо учитывать и общее физическое благополучие, уровень психофизиологической энергетики организма в целом.

Не будет излишним, как представляется, посоветовать педагогу подойти к личности ученика с позиций анализа его жизненных, семейных условий (что, разумеется, важно не только для оценки его возможности участвовать в конкурсе, но и для правильной организации учебно-воспитательного процесса в целом). Были ли семейным воспитанием заложены предпосылки к развитию таких способностей как свобода мышления и общения, творческие качества, артистизм, яркость художественного воображения. Ведь от наличия этих свойств личности будет зависеть скорость и легкость вхождения юного артиста «в образ» исполняемого, способность увлечь слушателей и членов жюри (не секрет, что последнее труднее). Опытные педагоги-практики убеждены в том, что успех чаще выпадает на долю неординарного исполнителя, в личности которого ощущается «искра Божия», некое интегративное личностное начало, глубоко индивидуализирующее образ ребенка, подростка, придающее ему особый, художественно привлекательный облик.

«Когда педагоги чрезмерно переживают по поводу предстоящих выступлений своих учеников, то, сами того не желая, могут внушить им неуверенность и страх перед концертным исполнением», – говорил известный педагог-скрипач А.И. Ямпольский. Способы избегания нежелательного педагогического внушения могут быть разными, например, как это было в классе Ямпольского, никогда не возникало разговоров на тему эстрадного волнения, как будто бы не предполагалась сама возможность его существования. Иногда педагоги пользуются противоположным приемом – приводят в пример великих музыкантов-исполнителей, актеров, которые всякий раз испытывали сильный страх перед выступлением (в частности, даже С.В. Рахманинов), но при этом умели превратить это состояние в «волнение в образе», то есть использовать энергетику «сценической лихорадки» в художественных целях. Многие педагоги побуждают ученика всецело сконцентрироваться на многочисленных и разнообразных исполнительских задачах, говоря: волнение пропадет, как только ты начнешь играть, потому что ты будешь так занят делом, что тебе будет не до посторонних мыслей и ощущений. Иные педагоги предлагают исполнителю мысленно усилить художественно-коммуникативный контакт со слушателями: играя, стремись передать публике свою любовь и увлеченность исполняемой музыкой – внушают они ученику, как если бы это было твое собственное сочинение, «говори с ними» звуками, «убеждай» их в красоте исполняемого и т.п. Эмоционально-мышечные приемы основаны на ассоциативных механизмах связи между внешним движением и внутренним состоянием. Улыбка, уверенная осанка – прямая спина, расправленные

плечи, правильное положение головы (чуть-чуть приподнятое), уже сами по себе способны улучшить настроение, привести в порядок многие вегетативные процессы и тем самым энергетический тонус.

Возвращаясь к общим проблемам конкурсного движения, хочется также затронуть один вопрос, который регулярно и многократно задаётся преподавателями музыкальных школ на всевозможных «круглых столах» и везде, где есть возможность поднять и обсудить эту проблему. Вопрос этот звучит так:

«Педагогам детских музыкальных школ предписывается обязательное участие их учеников в конкурсах. По тому, скольких конкурсантов подготовил и представил педагог, а также – по достаточно высокому статусу конкурсов (зональные, областные), по успешности выступлений (количеству лауреатов и дипломантов) руководство судит о профессиональном уровне преподавателя, его авторитете, качеству его работы, что учитывается и в периодической его аттестации. Особенно удивляют рекомендации профессоров – каких учеников выбирать для участия в конкурсах. А если выбирать просто не из кого? Ведь кто не знает, что состав учащихся ДМШ и ДШИ год от года становится слабее, в частности, это касается пианистов. Большинство учеников либо мало способные, либо перегруженные в общеобразовательных школах и разными дополнительными занятиями и не могут уделять достаточно времени работе за инструментом. Как же быть с участием учеников в конкурсах? А если у кого-то в классе есть один или два способных и работающих ученика, то нельзя же их постоянно эксплуатировать, как это делают некоторые педагоги, посылая, в собственных карьерных целях, детей с конкурса на конкурс, да еще с почти одними и теми же программами».

Действительно, противоречие весьма серьезное и актуальное. Тем не менее, участие в конкурсной практике остаётся очень важной частью профессиональной деятельности преподавателей музыкальных школ, и необходимой с точки зрения квалификационных требований. Что здесь можно посоветовать? Стоит, особенно молодым преподавателям, только включающимся в конкурсные проекты, поначалу «делать ставки» на учеников младших классов. Известно, что наиболее успешной из конкурсных возрастных групп является именно группа малышей, учащихся 1-2 классов. Подготовка маленьких детей к конкурсному выступлению проходит, по понятным каждому педагогу причинам (в частности, дети 6-7-8 лет почти не волнуются перед выступлением) относительно проще, и результаты бывают обычно положительными, радующими и участников, и педагогов, и родителей, что немаловажно. Дальнейшая конкурсная практика с уже «понохавшими порошу» учениками будет проходить более успешно, чем с теми, кто впервые включается в нее в более старшем возрасте. Еще один вариант: участвовать в конкурсах ансамблей, которые ныне при-

обретают все большую популярность. Ансамблевый фортепианный (четырёхручный и двухрояльный) репертуар достаточно богат, в частности, такими произведениями, которые, не будучи сложными, звучат весьма интересно и эффектно, увлекают юных исполнителей, благожелательно настраивают жюри. Ансамблисты могут быть разного возраста и подготовки, соответственно и партии – разной сложности. Это позволяет преподавателю (или преподавателям, если партнеры по ансамблю учатся в классах разных педагогов) более свободно и гибко подходить к выбору исполнителей, программ, делить учебную нагрузку и т.п. Интересны детям и камерно-инструментальные ансамбли, здесь потребуются более сложная организационная работа, зато результат ее может быть вдохновляющим. Рекомендуется участвовать в конкурсах фестивального типа.

Время предконкурсной подготовки должно быть достаточным – не только для выучивания и обыгрывания программы, но и для перспективного «примеривания» вариантов, замены произведений и т.п. Преподаватель должен заранее владеть информацией о предстоящих в перспективе одного-двух лет конкурсах и соответствующим образом планировать работу, чтобы избегать самых вредных ситуаций – спешки, форсирования подготовки.

Ещё один актуальный вопрос по конкурсной тематике: «Бывает, что исполнение тех или иных конкурсантов произвело яркое впечатление, и не только на публику, состоящую из родителей, товарищей по музыкальной и общеобразовательной школе, но и на многих преподавателей, то есть профессионалов, довольными выступлением бывают и педагоги данных учеников. Но потом выясняется, что жюри оценило эти выступления вовсе не высоко, отдало предпочтение другим участникам. Почему так бывает? Не секрет, что решения жюри нередко вызывают несогласия, разочарования, обиды и, в результате, нежелание педагогов, учащихся, родителей продолжать конкурсные попытки».

И этот вопрос родился из живой конкурсной практики, заставляя задуматься о причинах таких болезненных противоречий, действительно, всех, причастных к ней лиц. Вариантов причин много, и за ними стоят существеннейшие проблемы педагогического профессионализма, личностной культуры преподавателей (не буду лукавить – сказанное относится и к членам жюри), коммуникативной компетентности всех ответственных и заинтересованных лиц и другие факторы. Наиболее часто встречающиеся причины. Например, способный, артистичный, обладающий интересными индивидуальными исполнительскими, музыкантскими качествами конкурсант выступил с явно недоработанной программой (слишком трудные сочинения, педагог переоценил возможности ученика, не хватило времени выиграться; не хочется, но приходится упомянуть и о примерах неважной, иногда недостаточно ответственной, иногда неумелой педагогической ра-

боты). Другой, как бы противоположный, пример: все, как принято говорить, педагогически «сделано», но исполнитель старательно «докладывает» заученное, без того личного творческого участия в исполняемом, которое всегда подкупает слушателей, в том числе и членов жюри, готовых скорее «простить» первому из упомянутых мною конкурсантов, чем второму. Далее: жюри не может оставить без внимания недостатки и погрешности, ускользающие от внимания слушателей-любителей, а иногда и педагогов: стилистические просчеты, дефекты «школы», в частности, пианистические (здесь не место останавливаться на этой огромной проблеме сколько-нибудь подробно), нередко страдает эстетическая сторона исполнения, вкус, встречается ложный, «наигранный» артистизм, преувеличенная, навязанная педагогом экспрессия и прочее. Вот почему необходим обстоятельный, подробный и откровенный обмен мнениями и впечатлениями между членами жюри (они ведь тоже не всегда единодушны в своих оценках) и педагогической аудиторией, профессиональный анализ «спорных» выступлений. Если он и не убедит и не успокоит всех участников дискуссии, то все-таки даст информацию к размышлению, убедит в отсутствии предвзятости суждений у членов жюри. А невозможности прийти к полному «консенсусу» там, где речь идет об искусстве, неизбежна.

В дополнение к сказанному отмечу, что избежать проникновения в конкурсное прослушивание не просто неудачных (они, к сожалению, по разным причинам все равно бывают), но заведомо плохо подготовленных, без должной ответственности за качество, выступлений можно, проводя в каждой музыкальной школе предварительное отборочное прослушивание с последующим «разбором полетов».

В заключение: пусть конкурсы, большие и маленькие, сложные и проще будут в радость прежде всего детям, юным музыкантам – для них, в конце концов, конкурсы и фестивали устраиваются. Пусть маленькие участники соревнования ощутят атмосферу праздника Музыки, пусть те, кто постарше, почувствовав вкус победы, получают новую сильную мотивацию к продолжению занятий, а конкурсанты, не увенчанные на это раз лаврами, смогут с полным правом сказать: «по крайней мере, я попробовал!». Слава победителям, честь участникам, благодарность учителям, руководителям и организаторам!

## СПО СЕКЦИЯ ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ

*Девяткина Г.Н. Заведующая отделением «Хор мальчиков», руководитель образцового художественного коллектива Хор мальчиков и юношей «Ладья»*

*МБОУ ДОД Детская музыкальная школа №4, г. Тольятти*

### ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ НА РУБЕЖЕ X-XVII ВЕКОВ

*Ключевые слова:* хоровое пение; певческое искусство; церковное пение; певчие; детские голоса; музыкальная культура

*Аннотация:* В статье рассматривается исторический ход становления русской певческой культуры, понимание которого необходимо для переосмысления и развития современного хорового искусства. Для понимания хода развития певческой культуры в России необходимо проанализировать этапы его возникновения и развития, прежде всего в области церковного пения, которое и является источником его зарождения.

Статья актуальна в контексте непрерывного интереса со стороны профессионального сообщества к области хоровой певческой культуры.

#### **Введение**

Хоровое пение в русской музыкальной культуре всегда занимало особое место. Выдающийся русский музыкальный критик и учёный Б. Асафьев отмечал, что «русская музыкальная культура была, в главных и основных своих направлениях, исключительно интонационно-песенной и распевной, чем определилась и вся система музыки» [1]. С древности и до XVIII века музыка в России главным образом развивалась в хоровых жанрах.

Для понимания хода развития певческого искусства в России необходимо проанализировать этапы его возникновения и развития, прежде всего в области церковного пения, которое и является одним из источников певческой культуры на Руси.

В период времени с VI по VIII век проходило утверждение канонических правил церковного пения, закрепления основ системы богослужебного пения. До IX века богослужебное пение не имело нотации и существовало как устное искусство. В IX веке церковное пение воспринималось как каноническое. На Востоке этот период связывается с именем преподобного Иоанна Дамаскина. К X веку появилась потребность в певческой нотации. Именно в этот период певческая традиция переросла из устной в письменную [2].

В X веке с принятием христианства перенесение восточного православного богослужения на Русь сыграло большую роль в становлении её просветительского процесса. Древнерусская школа пения имела предназначение постоянного участия в богослужении для душевного просветления народа. В современном мире, обедневшем такими понятиями, как «душевное просветление народа», важно переосмыслить подход к самому предназначению церковного пения, как области духовного обогащения людей.

Певческое искусство в Православной церкви представляло собой духовное явление, вводя молящегося в священнотаинство. Идея небесного иерархического устройства нашла своё символичное отражение в понимании богослужебного пения, как символа ангельского пения. В допетровской России пение в церкви приравнивалось к «ангельскому», и сами певцы уподоблялись ангелам, славящим Бога. Участие в церковном пении реально преображало внутренний мир человека. Русский историк и теоретик музыки В.И. Мартынов справедливо отмечает: «ангельское пение» - это не красивое словосочетание и не поэтическая метафора, ...ибо цель богослужебного пения как аскетической дисциплины заключается в преображении человеческой природы» [3]. И именно в «преображении человеческой природы» нуждается современный человек. Если процесс «преображения» начнётся с детских лет, это благотворно скажется не только на отдельно взятом человеке, но и на всём социокультурном обществе.

Первыми мастерами пения на Руси были болгары, которые знали византийскую музыку и переработали её с учётом славянских и греческих языков. Князь Владимир из Греции в Киев привёз певцов-демественников - учителей пения, которые постепенно вытеснили болгарских учителей. Они и организовали церковные хоры и первые школы пения на Руси. Музыка в церкви была исключительно вокальной. Хоровая школа, как понятие включала триединство: чтение псалмов, письмо и пение.

Центром певческой традиции Древней Руси стала Десятинная церковь в Киеве с хором певчих и школой. Киевское государство заимствовало из Византии вместе с христианством и её календарь с музыкальным оформлением праздников – осьмигласие, которое содержит самую догматику и идеологию христианского вероучения. Восприняв аскетическую традицию Византии, переосмыслив западное и восточно-славянское музыкальное влияние, появилась уникальная певческая система древнерусского знаменного пения. С переводом византийских текстов меняется метр оригинала, изменяется мелодико-ритмический стиль. Структура текстов и формы песнопений оставались византийскими, а музыкально-художественные особенности - мелодизм, ритмика, артикуляция – были исконно русскими. Так зарождались традиции не только нотного письма, но и традиции русского церковного пения.

Центрами образования в древней Руси являлись монастыри и княжеские дворы. Именно здесь проходили первые занятия и по хоровому пению. Наряду с мастерами грамоты были и мастера пения, которые этому обучали детей. Значительное место отводилось певческому обучению и в духовных училищах. Обучение хоровому пению происходило не только в плане общеобразовательном, но и профессиональном. Эти области были тесно связаны между собой. Опыт, накапливавшийся в профессиональном хоровом исполнительстве, использовался в работе с малолетними. Последнее являлось основным каналом, питавшим профессиональное хоровое искусство. Значительный опыт хоровой работы с детьми накапливался в профессиональных хорах. Первым профессиональным русским хором был хор государевых певчих дьяков, организованный в XV в. На основе этого хора была создана впоследствии Петербургская придворная певчая капелла.

К XVI веку певческое искусство стало освобождаться от византийского влияния, выходя на самостоятельный путь, достигнув апогея своего развития. С общим подъёмом русской культуры на рубеже XVI-XVII веков появляются путевой и демественный распев, отличающиеся яркостью мелодического рисунка, устойчивостью ладо-интонационного фонда. Завершился этот процесс становлением русского осьмигласия[4], которое является неотъемлемой частью и в современных богослужениях. В наши дни знания в области исторического хода развития традиций песенного искусства, становления нотной письменности дают почву для более глубокого осмысления и подхода в новой исторической эпохе.

В 1551 году Иван Грозный предложил Собору ввести в церквах Московского государства, распространённое в Новгороде и Пскове многоголосное пение. С возникновением русского многоголосия происходит эволюция управления хором. Основной в церковном пении XVI века являлась «Строка». Тон хору задавал его руководитель – уставщик. Многогранной была музыкальная деятельность самого Ивана Грозного. Московский собор по его инициативе обязал духовенство городов России организовать у себя на дому детские школы «на учение грамоте, ... церковного петия псалтырного» [5]. Собор 1551 года определил преодоление образовательного кризиса. В своей слободе Александрове Иван Грозный открыл музыкальное заведение, куда были приглашены русские мастера пения Фёдор Христианин и Иван Нос. Для усиления идеологического единства соборы 1547 и 1549 годов произвели общерусскую канонизацию святых. В честь чудотворцев предписывалось петь по всем городам России [8]. Мы видим, как власть заботилась об идеологическом состоянии своих подданных. Внутреннее понимание окружающего мира, как ничто другое, влияет не только на культурное, но и на всё политическое развитие общества.

С распространением христианства церковное пение из Киева распространилось по всей Руси. Как и на Западе, древнерусскому хоровому пе-

нию обучали в церковных и монастырских школах, где и сосредоточились лучшие музыкальные кадры России. Россия IX-XVII веков была страной монахов и преподобных. Велико было влияние сподвижнической жизни монахов на судьбы России. Нельзя недооценить роль обучения детей в монастырях. Мальчики до принятия пострига служили чтецами, певцами, дьяками. Именно здесь проходили первые занятия и по хоровому пению. Дети низших сословий учились преимущественно в монастырских школах, а также у священников. После монастырского образования певчие часто сами становились родоначальниками певческих школ. Наряду с мастерами грамоты были и мастера пения, которые специально обучали детей пению. Многие певцы из этих хоров становились известными учителями пения, руководителями хоров, композиторами. В монастырях хоры формировались из монастырской братии. В архиерейские хоры по царскому указу присылали певчих дьяков, иногда с семьями.

В «Сказании действенных чинов Московского Успенского собора» в 1621 году впервые появляется упоминание об использовании детских голосов в церковном пении. Основной же контингент церковных певчих составляли мужчины. И партитуры писались для них. «Малые певцы» (мальчики) пели то же самое октавой выше мужских голосов с диапазоном от соль малой октавы до ре второй октавы. Певчие начинали песнопение в удобной для них тональности, в примарной зоне певческих голосов, которые составляли данный состав. Вокально-певческая работа того времени сводилась к неспешным темпам; равномерным ритмам; широкому дыханию; мелодической линии; ограниченными звуковыми объёмами; опоре на примарные тоны; пению в унисон на длительном дыхании; чёткой дикции. Эти требования к пению проложили путь к единой певческой манере. Пению мальчиков обучали спустя год после обучения чтению Псалтыря. Певческое обучение сочеталось с чтением «азбук». Единая певческая манера – это то, к чему стремятся все хоровые коллективы в современной музыкально-хоровой практике. Искусство хорового исполнительства складывается из ряда факторов, одним из которых является единая певческая манера. Во времена становления хорового пения в церкви не было опыта освоения этой области музыкального искусства. Но желание исполнять церковные песнопения в удобной tessiture дало толчок к развитию и вокальной техники исполнения.

До XVII века понятия богослужебного пения и музыки были отделены друг от друга. К XVII веку само понятие «музыка» приравнивалась с бесовскими песнями. Поэтому в древности этого понятия в церковном пении не существовало.

С выходом в 70-е годы XVII века трактата «О пении божественном» дьякона И. Коренева, наметилось единение понятий богослужебного пения и музыки. В период выхода трактата И. Коренева в начале XVIII века появляются распевы, отличающиеся упрощённой мелодикой, плавным движе-

нием мелодии, устойчивостью лада. Это киевский, греческий и болгарский распевы. В ХУП веке знаменное одноголосное пение сменяет многоголосный стиль - партесное пение. Ранние партесные произведения были в основном построены на основе мелодий знаменного, греческого, киевского и других распевов. Также русские мастера пения создавали многоголосие на основе русского народного творчества. Народ пел песни на несколько голосов, выделяя один основной. Высокие детские голоса пели ту же мелодию, что и низкие, мужские. Это нашло своё отражение и в церковном пении с ведущим голосом, который назывался «путь». Голоса, ведущие мелодию выше или ниже «пути», называли «верх» и «низ». Основным составом церковного хора состоял из мужчин. Для этого состава и писалась музыка. Для «малых певчих» (мальчиков) специальных партитур не писали [6].

В период польской оккупации русские познакомились с католическим богослужением и его музыкой, интерес к которой возрос. Но великороссы опасались знакомить детей с заграничными образцами, сохраняя чистоту своей веры. В Малороссии прошла систематизация школ по западному образцу, в которых уже имелись свои учебные планы и устав. Занятия велись по новой системе письма. Православные певчие приняли линейную нотацию, что привело к концу столпового пения. Господствующим стало партесное пение. Мальчиков ввели в хоры по западному образцу.

Истоки проникновения партесного пения в Московское государство связаны с Венецианской школой Западной Европы, которая к XVI веку приобрела особую известность (Андрэ, Джовани, Габриели). Влияние её распространилось на многие страны западной Европы и дошло до Польши, где было подхвачено композиторами Г. Горчицким, М. Зеленским и другими. Восприняло это влияние и их музыкальное окружение из числа православного населения юго-западных областей России. Католики пытались насадить роскошную хоровую музыку среди западного православного населения России. Притеснённые католиками и протестантами православные Украины и Белоруссии вынуждены были искать новые формы противопоставления иностранному пению. Это преобразование происходило через заимствование некоторых свойств католико-протестанского пения.

Так, западные веяния постепенно вытесняли древнерусские певческие традиции, постепенно утратившие смысл архаичного и аскетического подхода в области церковного пения, которое было уже не единственным постулатом хорового искусства вообще.

## **Выводы**

До XVI века в России шло зарождение и формирование исконно русской традиции хорового пения, в котором церковное пение играло приоритетную роль. К сожалению, многие образцы древнерусской певческой культуры были утрачены. К XVII веку произошло скрещивание западной музыкальной системы с православной певческой системой. На этапе со-

единения западной и православной музыкальной системой потерялась самобытность самой русской певческой культуры. Нарботанные не одним столетием традиции древнерусского пения оттеснялись новыми западными проникновениями музыкальной культуры в целом.

Цель данной работы – обратить внимание современности к историческому ходу зарождения и формирования певческой культуры на Руси для понимания её предназначения в настоящей исторической эпохе.

Музыкальное наследие древней Руси в наши дни вызывает живой интерес, повсеместно изучается в научно-исследовательских институтах, открывая новые горизонты этого поистине уникального явления в русской музыкальной культуре.

#### **Библиографический список:**

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как прогресс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 217 с.
2. Мартынов, В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. – М. : Прогресс-традиция. Русский путь, 2000. – 138 с.
3. Мартынов, В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси / В. И. Мартынов. – М. : Прогресс-традиция. Русский путь, 2000. – 123 с.
4. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1939. – 125 с.
5. Стоглав, 3-е изд. – Казань, 1912. – 59 с.
6. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Успенский. – Л. : Музыка, 1968. – 356 с.

*Гайдай И.С. преподаватель первой категории МБОУ ДОД  
Детская школа искусств № 1, г. Димитровград*

## **НАЧАЛЬНОЕ ДВУХГОЛОСИЕ В МЛАДШЕМ ХОРЕ**

### **Определение сущности двухголосного пения**

Определение сущности двухголосного пения основывается на совмещении двух явлений в музыкальном искусстве: художественного и технического. При этом важный фактор – особая окрашенность двухголосного звучания, которая обогащает палитру хорового исполнения. Двухголосная фактура представляет собой разнообразное сочетание двух мелодических линий, в которых голоса движутся либо самостоятельно, либо параллельно, что создает различные условия для пения детей в младшем хоре.

Вопрос сочетания голосов в двухголосных песнях для начинающих детских хоров стал одним из наиболее острых. Многие педагоги считают, что только с помощью голосоведения может быть решена поставленная

задача. Однако, весь ход истории общего музыкального образования показал, что однозначно ее решить нельзя, так как двухголосное звучание – явление многосоставное. Оно включает в себя художественный, психологический, акустический и музыкально-исполнительский компоненты. И только на их пересечении могут решаться вопросы обучения.

### **Принципы деления на хоровые партии**

Двухголосным пением можно начинать заниматься со школьниками даже с семи лет, но разделение голосов по вокальным данным на хоровые партии преждевременно, так как только к десяти годам в голосовом аппарате детей складываются предпосылки для формирования тембра. В младшем школьном возрасте ведущую роль при разделении на первые и вторые голоса играют музыкальные данные (уровень развития музыкального слуха, способность к чистому интонированию, сила голоса). В возрасте десяти-одиннадцати лет проводится прослушивание детей и постепенно на протяжении полугодия хоровые партии могут переформировываться. Чем прочнее вокальные навыки у детей, тем устойчивее они при переходе к двухголосному пению.

Таким образом, формирование хоровых партий связано одновременно и с развитием детского голоса, и с закреплением навыков двухголосного пения.

### **Условия перехода к двухголосному пению**

Многоголосием следует заниматься уже с самого начала работы хорового коллектива, сочетая многоголосное пение с унисоном. Можно придумать очень простые задания, лишь бы они были интересны, пробудили бы у детей интерес и любовь к музыке. Этим мы достигаем того, что они перестают страшиться и охотно занимаются многоголосным пением.

К подобной работе можно приступить после того, как дети научились петь на одном звуке какую-либо прибаутку и ознакомились с понятием музыкальной высотности. Работа начинается со слухового анализа аккорда на ступенях тонического трезвучия. Вначале аккорд воспринимается как один звук в своеобразной тембровой окраске. Но, внимательно вслушиваясь в аккорд при повторном проигрывании, дети начинают выделять из него отдельные звуки. При сопоставлении этих звуков они различают их по высоте. Далее эти слуховые представления закрепляются в пении всех ступеней трезвучия поочередно. А через некоторое время возможно начать пропевание какой-либо прибаутки уже в одновременном звучании всех ступеней трезвучия. Позднее это упражнение можно петь и в положении сектаккорда.

Так, при обязательном условии дифференцированного подхода к детям

у них формируется способность к многоголосному пению и вместе с этим воспитывается вкус к нему.

Дальнейшее увеличение количества голосовых партий не является принципиальной трудностью и представляет препятствие, гораздо легче преодолимое.

### **Значение и содержание подготовительного периода**

Обучение двухголосному пению детей младшего школьного возраста можно условно поделить на отдельные этапы. На практике они не представляют замкнутых образований, так как в педагогическом процессе идет непрерывное проникновение элементов одного этапа в другой.

Первые два этапа – подготовительные. Задача первого этапа состоит в общем ознакомлении учащихся с элементами действия.

В обучении двухголосному пению это выражается в элементарном анализе детьми фактуры прослушиваемых музыкальных произведений. Особое внимание уделяется анализу песен одноголосных и музыкальному соотношению в них мелодии и аккомпанемента, знакомству со звучанием двух, трех и четырехголосных хоров разных составов и отдельных хоровых партий.

Второй этап – выработка интонационно устойчивого унисона всего хора при самых разнообразных условиях, особенно при пении без сопровождения или с сопровождением, не дублирующем вокальную партию, когда музыкальный слух должен работать особенно активно. Далее... исполнение двухголосных песен дуэтом, в котором верхний голос поют педагог или небольшая часть хора, а нижний – все участники хора или его большинство. При этом дети приучаются внимательно слушать, чисто интонировать и добиваться качественного исполнения в новых условиях.

### **Роль голосоведения в обучении**

В «чистом виде» в песне отдельные виды голосоведения встречаются не часто, обычно они чередуются, образуя самые разнообразные сочетания, поэтому целесообразно в обучении использовать разные их виды.

Поэтому в третьем этапе обучения можно пойти совершенно разными путями. Разберем каждый из них.

Богатый опыт народных мастеров в многоголосном пении позволяет сделать важнейшие практические выводы, относящиеся к поискам верной методики воспитания этих навыков. Использование фольклора в начальном периоде музыкального воспитания открывает в будущем широкие перспективы в освоении классического наследия и современного творчества.

В русской народной песне используются различные типы многоголосия (соединения голосов).

Первый тип – гетерофонный, наиболее древний, в нем голоса не подразделяются на ведущий и подчиненные, их мелодии являются близкими вариантами.

Второй тип – подголосочно-полифонический, менее древний, в нем мелодии голосов достаточно индивидуализированы; здесь уже можно говорить о появлении ведущего голоса и подголосков.

Третий тип – втора, сравнительно молодой по времени происхождения, в нем основной ведущий голос поддерживается параллельными движениями остальных мелодических линий чаще всего в консонирующий интервал, голоса соотносятся здесь как варианты.

Четвертый тип – аккордово-гармонический, самый молодой по времени образования; голоса в нем движутся синхронно; созвучия, образуемые в каждый данный момент, приобретают совершенно определенную значимость.

Все эти типы многоголосия представляют собой лишь разновидность единого подголосочно-полифонического склада народной музыки. С каких же песен лучше начинать обучение многоголосию?

Наиболее простым видом будет «педальное» двухголосие, в котором второй голос появляется эпизодически и связан с включением лишь одного выдержанного звука, исполняемого небольшой группой хора.

Хормейстеру совсем не обязательно разыскивать песни с «педалью» в специальных сборниках. Вполне допустимо в некоторых случаях и самому сочинять подголоски. Особенно удобны в этом плане народные песни с часто повторяющимися основными или квинтовыми тонами. Например, в песне «Пойду ль, выйду ль я» мелодия начинается с квинтового тона и затем постоянно возвращается к нему.

Теперь перейдем к песне с бурдоном в нижнем голосе. Замечательными песнями с бурдоном являются так называемые «гуканки». В них партию нижнего голоса исполняет хор, а основную мелодию – солист. Интересны для развития навыка двухголосного пения и такие песни, в которых одна из партий хора построена на постоянно повторяющейся попевке, основанной на двух-трех звуках (варьированный бурдон), как, например, в песне «Летел соколик».

При разучивании таких песен необходимо, чтобы дети, сольфеджируя, сознательно интонировали образующиеся по горизонтали интервалы. Полезно также давать предпочтение в динамическом звучании нижним голосам, а также исполнять их партию со словами, а верхнюю – с закрытым ртом или на какой-либо слог.

Что же касается песен с подголосочно-полифоническим развитием, то методика разучивания подсказывается их строением. Отчетливо выраженная самостоятельность голосов определяет необходимость освоения всем хором обеих мелодических линий.

Остановимся на народных песнях, в которых нашел своеобразное

применение принцип имитационного развития. Именно этот вид народного многоголосия натолкнул русских композиторов на возможность исполнения отдельных песен канонам.

Форма канона стала постоянно использоваться в практике развития навыков многоголосного пения. В каноне сохранена самостоятельность мелодической линии хоровой партии, его разучивание происходит так же, как разучивание одноголосной песни.

Наиболее трудный момент в исполнении канона – вступление второго голоса. Обычно, слушая партию ведущего голоса, дети мысленно продолжают петь мелодию и потому сбиваются, не попадают на первые звуки канона. В связи с этим полезно, исполняя мелодию, постоянно возвращаться к ее началу, например с третьего, восьмого, десятого тактов на первый. Преодолению неуверенности при вступлении второго голоса способствует и сознательное интонирование, опирающееся на знание нотной грамоты.

Подготовку к пению канона следует начинать еще в подготовительном хоре, включая в занятия игру в «эхо».

Хормейстер поет отдельные звуки, небольшие попевки, а дети повторяют их. В этой игре могут использоваться и различные ритмические фигуры. Например, педагог отстукивает простой ритмический рисунок карандашом по столу, а дети хлопают его в ладоши. Постепенно задание усложняется по продолжительности и по характеру ритмического рисунка.

Пение канонам значительно облегчает усвоение и всех других видов двухголосия, особенно вторы, ибо при таком виде соединения голосов часто возникают цепочки консонирующих интервалов.

Разучивание песен со второй рекомендуется начинать с образцов, в которых основная мелодия находится в нижнем голосе. В таких песнях добиться выразительного двухголосия нетрудно, так как верхний голос представляет собой как бы расцвеченный подголосок.

Твердо выучив нижний голос, подключаем к нему и верхний. Вначале втору поручаем только группе солистов и оттеняем ее звучание динамически по сравнению с основной мелодией. Эти подготовительные упражнения позволят быстро добиться уверенного двухголосия.

Теперь важно поставить перед детьми новые задачи, которые в дальнейшем помогут с легкостью справиться и с более сложными песнями. Так, можно применить пение с фермой – на всех образующихся в двухголосии интервалах делать остановки.

Одновременно разучиваем песни, в которых в двухголосии возникает косвенное и противоположное движение. Эти виды соединения голосов встречаются в народной музыке часто.

Косвенное движение возникает в тех случаях, когда мелодия проходит в нижнем голосе, а в верхнем – фигурационно изложенная педаль.

Добиться красивого и выразительного исполнения здесь совсем нетрудно, поэтому ставим перед детьми дополнительные задачи: петь с

ферматой (остановка на каждом интервале), петь по нотам с различными динамическими оттенками и с использованием импровизационных форм, например, с новыми вариантами верхнего голоса.

В случаях противоположного движения голосов в песне соединяются весьма яркие по своим индивидуальным качествам мелодии. При разучивании подобных песен можно использовать в качестве упражнения следующий прием – петь хором три куплета песни: в первом куплете исполнять только верхний голос, во втором – нижний, в третьем – оба голоса вместе.

### **Содержание и значение упражнений в обучении**

А теперь разберем другую методику обучения двухголосному пению. Итак, третий этап начнем с освоения характерных элементарных двухголосных попевок. В этих специальных попевках должно быть обращено внимание на преодоление трудностей мелодического и гармонического строя. В структуре музыкального материала учитываются, с одной стороны, ладогармонические данные, с другой – особенности голосоведения.

В практике двухголосного пения часто сталкиваешься с тем, что долгое время дети не могут исполнить двухголосную песню, партии которой усвоены ими достаточно прочно. Явление это объясняется созданием новых для них условий. Двухголосное звучание формируется по мере возникновения и укрепления соответствующих музыкальных представлений. Если такие представления не создаются в процессе разучивания песни, работа осложняется, и освоение материала идет в замедленном темпе. Если же необходимые музыкальные представления будут подготовлены заранее с помощью специальных упражнений, то усвоение новой песни пойдет значительно быстрее. Важно только, чтобы музыкальный язык упражнений был близок песенному репертуару хора.

Успешные результаты упражнений зависят от ряда условий, среди которых немалую роль играют: их музыкальная значимость, наличие определенной, доступной детям цели, предварительное планирование последовательности с учетом музыкального развития школьников, а также количество упражнений. Упражнения песенного типа, подобранные определенным образом, могут вызвать у детей эмоциональные переживания, которые послужат действенным стимулом освоения двухголосия.

Попевки должны быть короткими, с ярко выраженной мелодией, несложным ритмом, естественным голосоведением. Для начала лучше использовать задания с поочередным пением каждой из хоровых партий, затем с эпизодическим двухголосием, наконец, со стабильным двухголосием. Материалом могут служить народные песни и каденции с характерными песенными оборотами.

В методической литературе специальное внимание уделяется пению

по слуху и по нотам. Наиболее удобным для интонирования признан мажорный лад, в миноре двухголосные упражнения встречаются редко. Самостоятельные последовательности, не связанные непосредственно с репертуаром, используются значительно меньше, чем построенные на изучаемом репертуаре. Ограничен общий диапазон, используется только средняя тесситура. Рассматриваются интонационные трудности мелодических и гармонических интервалов.

Вначале целесообразно использовать музыкальные построения с остинато в нижнем голосе. В первых упражнениях выстраиваются терции и квинты. Мелодия нижнего голоса состоит из скачков по главным ступеням лада (первая – пятая – первая), неоднократно повторяющихся на фоне мелодии верхнего голоса.

В следующих упражнениях интонация строится в основном на первой и второй ступенях с сохранением приема остинато. В основе гармонической вертикали остаются терция и квинта. Наряду с тонической терцией можно ввести и терцию на второй ступени. Постепенно выстраиваются терции на седьмой и первой ступенях.

По мере укрепления строя усложняется интонация нижнего голоса и вводится большее разнообразие в гармонические созвучия. Интервалы появляются на разных ступенях при противоположном, прямом и параллельном голосоведении.

Дальнейшим усложнением задач по выстраиванию терций, квинт и октав является введение ритмической самостоятельности голосов.

Все упражнения исполняются по нотам. На каждом занятии им уделяется 5-10 минут. Освоение не требует многократных повторений.

### **Принципы подбора репертуара**

Следующий этап выражается в обучении детей пению таких двухголосных песен, в которых используются известные попевки (это условие должно быть соблюдено в первую очередь в отношении партии второго голоса), а также двузвучия, усвоенные благодаря упражнениям с различными видами голосоведения. Песни должны быть разнообразны по характеру, простые по средствам выразительности и способные заинтересовать детей.

Например, русская народная песня «В хороводе были мы». Песня веселая, подвижная, носит танцевальный характер, тесситура средняя. Вокально обе партии удобны. Двухголосие эпизодическое. Гармонически звучит только интервал квинты, который обрамлен унисонами. Двузвучие интонационно стабильное и возникает на устойчивой ступени лада.

Русская народная песня «Мы капустиню пололи». Песня подвижная, напоминает народную скороговорку. Вокально очень удобна. Двухголосие эпизодическое. Две параллельные терции появляются на второй и первой ступенях лада и переходят в чистую квинту на пятой ступени.

Украинская народная песня «Козел и коза» – работа над сплошным

двухголосием, над параллельными секстами. Песня живая, веселая, моторная. Тесситура средняя. Обе партии вокально удобны. Двухголосие сплошное. Наряду с интервалами, впетыми в упражнениях (тоническая большая терция, чистая квинта на пятой ступени, малая терция на седьмой ступени и октава), встречаются новые (большая секста на пятой ступени и малая секста на шестой ступени). Требуется впевание второго голоса по нотам.

Украинская народная песня «Веснянка» – терцовые цепочки в три интервала. Песня напоминает распевный речитатив и близка по своему складу частушкам. Двухголосие имеется только в припеве. Второй голос построен на уже знакомых интонациях. Ритм первого и второго голоса одинаковый, гармоническая вертикаль в основном состоит из впетых двузвучий.

Русская народная песня «Матушка Волга». Двухголосие сплошное и довольно сложное, так как первый голос представляет одноктактовую фразу, но при повторении в ней иногда появляются незначительные изменения, варианты. Мелодия второго голоса меняется более значительно и напоминает трехчастную форму. Вместе с тем, в гармонических созвучиях ничего нового нет. Поэтому перечисленные сложности могут быть успешно преодолены и в младшем хоре.

В процессе изучения музыкального материала, в котором имеют место терцовые цепочки, у детей вырабатывается навык подстраивания. Это ценное качество является первоосновой формирования других, более сложных навыков двухголосия, а также всех видов многоголосия.

В дальнейшем развитие, закрепление и совершенствование полученных навыков идет по пути различных видов терцового двухголосия сначала в плавном движении, затем в скачкообразном в обоих голосах. Очень важно научить детей слушать и подстраивать голоса при ритмическом разнообразии в партии. Все это вместе взятое дает возможность перейти к пению сложных хоровых партитур. Постепенно, освоив все указанные навыки, дети могут исполнять довольно разнообразный материал.

#### **Библиографический список:**

1. Багадуров, В.А. Воспитание и охрана детского голоса : сб. статей / В.А. Багадуров. – М. : АПН РСФСР, 1953. – 72 с.
2. Краевая, Л.В., Вокальная работа в детском хоре / Л.В. Краевая, Л.Л. Равикович. – М. : Издательский центр «Академия», 2002. – 82 с.
3. Малинин, Е.М. Вокальное воспитание детей / Е.М. Малинин. - Л. : Музыка, 1967. – 88 с.
4. Назаренко, И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. – Л. : Музыка, 1968. – 622 с.
5. Стулова, Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – М. : Прометей, 1992. – 270 с.

## СЕКЦИЯ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

*Рига Л.Ю.*

*зав. методическим объединением народных инструментов  
МБОУ ДОД Детская школа искусств № 2, г. Димитровград*

### **РОЛЬ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В РАЗВИТИИ ЧУВСТВА РИТМА ЮНОГО МУЗЫКАНТА**

Предназначение нас – преподавателей – «народников», приобщить детей к исполнительству на русских народных инструментах, в частности, домре, балалайке. Приходится проделывать большую агитационную работу в детских садах, общеобразовательных школах для привлечения детей обучению игре на этих инструментах. Общеизвестно, что начальный период обучения оказывает громадное, часто решающее влияние на всё последующее развитие музыканта. Задача педагога – найти соответствующий подход, «подобрать ключи» для вхождения в страну музыки, независимо от степени одарённости ребёнка. Осуществление умело поставленных перед учеником задач доставит радость не только ученику, но и педагогу. Этому должно способствовать всё, что будит воображение ребёнка: музыкальный материал и рисунок, текст песенок – подтестовок, рассказ, сопровождающий игру, использование компьютерных технологий.

Основа народного инструментального искусства, изначально несущего в себе нравственность, элементы народной мудрости – коллективность. В коллективе происходит социальная адаптация ребёнка – подчинение своих интересов общим. Основная цель группового исполнительства это – формирование и развитие компетенций учащихся в коллективных формах исполнительства, повышение интереса учащихся к исполнительскому мастерству, повышение их социализации. Навыками коллективной игры успешно овладевают учащиеся первых классов, занимающиеся на домре, балалайке, которые уже освоили или осваивают приёмы игры на инструменте – удары вверх – вниз, бряцание, нечастое тремоло.

На современном этапе каждому преподавателю даётся возможность творчески подходить при организации работы с учащимися, что отражено в моей дополнительной общеразвивающей общеобразовательной учебной программе «Ансамбль». В ней учитываются возрастные, музыкальные данные учащихся моего класса. В разработанной учебной программе я предмет ансамбль ввожу с первого класса. Работа с младшей группой ансамбля имеет свою специфику. Она связана со сложностью освоения игры на домре и музыкальной грамоты, а также особенностями психики начинающих учеников и неоднородностью их по возрасту и способностям. Разработанная методика является результатом многолетней работы в качестве руководителя ансамбля в детской школе искусств; творческим поиском

новых форм и методов работы с детским коллективом; попыткой создать авторскую программу в соответствии с новыми требованиями, которые диктует время. В программе представлен вариант работы с группой учащихся в классе одного преподавателя по предметам «Ансамбль» и «Основы музыкального исполнительства», что даёт следующие преимущества:

- ансамблевые партии разучиваются на уроках «Основы музыкального исполнительства»;
- контроль за посещаемостью учащихся, качеством разучиваемых партий сводится к минимуму из-за регулярного общения преподавателя с учениками;
- планомерная работа педагога в ансамбле с учениками своего класса, с первых лет обучения и до выпускного класса, позволяет создать в школе дружный музыкальный коллектив со своими исполнительскими возможностями;
- деятельность такого детского музыкального коллектива эффективна в концертной и творческой деятельности класса и школы, так как имеет в репертуаре произведения, разнообразные по содержанию. Кроме большого состава ансамбля в концертах принимают участие малые составы – дуэты, трио. Ансамблевое музицирование является идеальным средством для установления взаимного творческого контакта между педагогом и учеником.

Цель ансамблевого музицирования: подготовить исполнителя, способного играть в коллективе, понимающего ансамблевую музыку.

Задачи:

- развитие образного мышления, творческой воли; музыкального слуха и вкуса; чувства ритма, умения свободного чтения с листа, умения слышать фактуру, динамическую драматургию;
- формирование умений и навыков с MIDI – файлами в программе Finaly 2005 for Windows и других музыкальных редакторах (компьютерных программах - Musik Scory)
  - воспитание коллективной и исполнительской дисциплины
  - знакомство с образцами народной, классической, современной музыки
- приобретение навыков совместного музицирования, необходимых для участия в самодеятельных музыкальных коллективах после окончания школы.
- формирование положительной самооценки у ребёнка, которая служит стимулом к дальнейшему труду и творческой деятельности.

Одна из наиболее важных и в тоже время одна из наиболее сложных задач при игре в ансамбле - формирование чувства ритма у учащегося.

Действительно, что помогает участникам коллектива (а их может быть два и более) играть вместе, чтобы создавалось впечатление, будто иг-

рает один человек - это ощущение метроритма. Он, по существу, выполняет функции дирижера в ансамбле. Ощущение сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмическая определенность «внутри такта», с другой стороны. Вот тот фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры. Он способен влиять и на техническую сторону исполнения. Ритмическая определенность делает игру более уверенной, более надежной в техническом отношении.

В моём большом ансамбле есть исполнители, у которых чувство ритма развито не одинаково. Необходимо, чтобы в ансамбле были ритмически устойчивые исполнители. Тогда и остальные участники ансамбля начнут тянуться к более сильным, в ритмическом отношении, учащимся.

В работе с ансамблем используются различные виды и формы обучения:

- исполнение метроритмического рисунка стихов к детским песенкам на ударных инструментах: треугольниках, бубнах, ложках и т.д.
- музыкальные игры для первоклассников «Угадай мелодию», «Имена»
- работа над постановкой игрового аппарата и развитие двигательных навыков
- совершенствование исполнительского мастерства в работе над разноплановыми произведениями и различными техническими упражнениями не только традиционным способом обучения, но и с применением МИДИ – файлов
- приобретение определённой базы музыкально – теоретических знаний
- чтение с листа несложных произведений, необходимое для приобретения и закрепления навыков свободного владения инструментом

Постоянный поиск новых форм и методов организации учебного и воспитательного процесса позволяет делать работу с учащимися более разнообразной и информационно насыщенной.

С первых шагов уроки коллективного музицирования проводятся от 2 до 5 человек, где учащиеся знакомятся с историей возникновения домры, балалайки, изучают посадку, постановку рук. На своих уроках я работаю с однородным ансамблем – домристов или балалаечников, или смешанным – домры и балалайки. Ансамбли звучат в сопровождении фортепьяно. Оно значительно расширяет технические и художественные возможности струнных инструментов. Немаловажно и то обстоятельство, что фортепьяно выполняет 2 - 3 функции (педаль, аккомпанемент, бас) и намного усиливает красочность, обогащает звучание ансамбля в целом. Общность строя домры и балалайки в кварту с преобладанием настройки струн в «ре», «ля», «ми» обеспечивает тембровую слитность. На домре звук извлекают в основном медиатором, и её звучание получается ярким, звонким, на балалайке – пальчиками, тембр её мягкий. В партиях балалайки изложение

чаще аккордовое, что придаёт полноту звучания ансамблю. Общий диапазон этих инструментов – три октавы: от «ми» 1 октавы до «до» 3 октавы.

Первые занятия необходимо посвятить метроритмическому обучению. С первых уроков учащиеся в унисон по несколько человек играют на открытых струнах приёмом пиццикато песенки – попевки, звучащие на одной ноте для развития чувства ритма, «Андрей- воробей»- (Андрей – воробей, не гоняй голубей, гоняй галочек из- под палочек, не клюй песок, не тупи носок), «Дождик» ( Дождик, дождик кап да кап, ты не капай долго так, дождик, дождик льётся, в руки не даётся), «Теремок» (Стоит в поле теремок, теремок, он не низок не высок, не высок), «Тетка Агашка» (Тётка Агашка, сшей мне рубашку), «Котик» (Ах, ты, котенька - коток, котя - серенький хвосток), Ерши (песенка – потешка) (На реке - камыши, расплясались там ерши: круг - постарше, круг - помладше, круг - совсем малыши), Е. Тиличеева «Месяц май» (В небе песенки звенят, все ребята вверх глядят, много в небе птичьих стай, потому что месяц май).

Нотные примеры №1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

«Близкие ребёнку по образному и эмоциональному строю, доступные по музыкальному языку и форме, достаточно несложные в техническом отношении, они представляются наиболее благоприятным материалом для целостного музыкально – технического развития ребёнка». (Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с.344.) Перед исполнением на инструменте пьеса неоднократно пропеваётся, уточняется ритм, лад. Стихотворный текст – программа в сочетании с музыкальными интонациями позволяет уяснить образный и эмоциональный строй пьесы, поэтому такая пьеса лучше «укладывается» в сознании учеников, нежели чисто инструментальное произведение, даже снабжённое конкретным программным названием.

Другой пример – игры в «Диалог», исполняемые на открытых струнах, придуманные мною. Первую фразу играет и поёт одна группа учащихся: «Ва-ню-шень-ка, спой ча-стущ-ку нам», другая группа одновременно стучит на ложках и бубнах и поют, не играя в ответ вторую фразу: «Мы иг-ра-ем и по-ём, ой, как ве-се-ло жи-вём».

Нотный пример №8. Ванюшенька Следующая шутливая песня. 1

группа учащихся играет: «Туча- кош-

ка, хвост трубой, туча- с длинной бородой, туча – лошадь, туча – жук...а всего их двести штук». 2 группа учащихся отвечает игрой на инструментах: « Бедным тучам очень тесно, нету тучам в небе места. Перессорятся все двести, а потом заплачут вместе. И кричит внизу народ (вместе поют и играют): «Разбегайся, дождь идёт!» Нотный пример №9. Туча

Такие коллективные занятия приносят детям радость от общения с музыкой. Изучая различные длительности, дети простукивают ритмический рисунок на ударных инструментах – ложках, бубнах, трещотках. Интересная игра – «Колокольные перезвоны». Все дети вместе играют на от-

крытых струнах в унисон по 4 удара, равными длительностями всю попевку, затем задание изменяется - ученики подключаются поочередно: первую фразу исполняет один и продолжает, к нему присоединяется второй, затем подхватывают третий и четвёртый. Слова автора:

«(1 ученик) Колокольчики звенят, да, (2 ученик) созывают ребятешек, (3 ученик) дили-дили, дили-дили, (4 ученик) веселят-то всех детишек».

Нотный пример №10. Колокольчики Следующее задание более сложное – по принципу рожечников:

первую фразу играет первый ученик: «Горн трубит уже с утра – да», вторую фразу- второй: «Тара-рара, туру–руру», (при этом 1 ученик молчит), 3 ученик вступает: «Барабаны громко бьют тут», 4 ученик заканчивает: «На зарядку всех зовут, да». Эта игра требует внимания и сосредоточенности от учащихся. Слова - автора.

Нотный пример №11. Горн Забавная игра «Эхо» - один ребёнок играет на открытых струнах уда-

ры на «forte», другой отвечает ему на «piano». И придумываем сразу слова: первый ученик исполняет - «Громко, громко я пою», 2 ученик отвечает: «Раздаётся вдруг – ау, это эхо вдалеке, слышится нам, как во сне». Эти упражнения дети записывают значками: длинные звуки – подсолнухи, короткие звуки – ягодки чёрной смородины.

Нотный пример №12. Эхо Трудность в данном примере в том, что 2 учащемуся надо во время

паузы услышать пульс движения и точно подхватить в заданном темпе свою фразу. При этом обращаем внимание учеников, что исполняя фразу на форте, темп не ускоряется, и наоборот. Ещё более сложный вариант – умение 2 учащегося самому задать темп при вступлении на слабую долю. Эти упражнения исполняются в подвижном темпе, что ставит перед учащимися довольно сложные ансамблевые задачи. Слова автора: «Весна красна, не жалея тепла, жаворонки и скворцы всё щебечут до зари»

Нотный пример №13. Весна Следующий этап – исполнение звуков к мелодиям песен из гармонических аккордов на сильную долю с нажатием струн на лады. Учащиеся

старших классов исполняют мелодию, а младшие – по одному звуку. Одновременно детям объясняются гармонические функции, которые назовём «Дружная семейка»: 1 ступень - тоника (мама), 4 ступень - субдоминанта (дочка), 5 ступень - доминанта (папа). Первоклассники, наблюдая за старшими учениками, учатся у них и стараются им подражать в приёмах игры, в посадке с инструментом. Из «Школы игры на трёхструнной домре» А.Александрова есть много нотных примеров, дуэтов - учитель, ученик, русские народные песни и песни других народов. У С.Лукина «Школа игры на трёхструнной домре» (издательство ООО «Выбор», Иваново, 2008 г.), также есть дуэты. Играя в ансамблях, учащимся приходится объяснять, что чтобы вместе начать играть какую – то пьесу, надо брать вместе дыха-

ние или ауфтакт. Играем с ними в игру «Вдох – выдох», где я объясняю, когда берём вдох - замахиваемся кистью и на слове «выдох» осуществляем вместе удар по струне. Пьесы на открытых струнах остаются ведущими долгое время для воспитания навыков качественного звукоизвлечения, для закрепления постановки рук, посадки, изучения различных ритмических и штриховых группировок.

Выступая на концерте в 1 четверти «Посвящение в первоклассники» в школе, я исполняю на домре мелодии известных русских народных песен: «Утушка луговая», «Я с комариком плясала», «Калинка», «У ворот, ворот», «Летал голубь, летал сизый», а первоклассники аккомпанируют мне ровными длительностями на сильную и относительно сильную доли по открытым струнам. Такие выступления проходят на «бис». Дети ощущают радость совместного творчества, что уже умеют что – то исполнить и в то же время знакомятся с народной музыкой. Игра с преподавателем приносит им уверенность в исполнении.

Следующий этап - освоение ритмического двухголосия, а потом и многоголосия. Например, учитель простукивает ровные длительности (четверти, половинные и т.д.), а одна группа учеников исполняют на инструментах заданный ритмический рисунок песенки – попевки. Вторая группа учащихся простукивает только первую сильную долю. И наоборот, ученики стучат в шумовые инструменты или маршируют по классу ровные доли, 2 группа учеников играет на домрах и балалайках только на сильную долю, а преподаватель на домре исполняет мелодию.

Хороший урок бережного обращения с паузами даёт музыкальная игра «кукушки». Ученик и педагог заранее договариваются, сколько раз подряд каждому «прокуковать» и «ответить». Сначала ученик исполняет на инструменте, потом с помощью педагога записывает получившуюся переключку. Нотный пример №14. Кукушки

Задачу формирование чувства ритма можно успешно решать и с помощью компьютерных технологий: создание и воспроизведение ритмических партитур с помощью ударных инструментов, что позволяет учащимся поддерживать устойчивую музыкальную пульсацию. Это разнообразит музыкальные занятия. В конечном итоге создаётся целый шумовой оркестр. Дети 1 класса, начинающие занятия в ансамбле, получают больше пользы от игры в дуэтах и исполнения несложных пьес в унисон. Главное – подобрать интересный, доступный для учащихся репертуар, продолжая освоение его на основах музыкального исполнительства.

В конце первого полугодия, начале второго - учащиеся начального звена в ансамбле исполняют небольшие пьесы в унисон. Для достижения синхронных ударов по струнам, дети вместе считают или проговаривают, поют слова вслух. Другой вариант - на балалайке учащийся исполняет мелодию, на домре исполняются ноты, соответствующие гармонии, и наоборот, на домре играет мелодия, на балалайке – аккордовое сопровожде-

ние. Это заинтересовывает учеников на первоначальном этапе обучения, так как для детского возраста характерно групповое общение, да и на концертах приходится выступать не одному, а вдвоём, троём или четвером, что делает звучание домр и балалаек ярким, насыщенным. Сопровождение фортепиано помогает учащимся ритмично исполнять пьесы, не ускорять темп при нарастании силы звучности, и не замедлять при затихании звука.

Часто приходится самой подбирать в песнях второй голос. Ученикам 1 класса нравится исполнять с преподавателем или с учащимися старших классов известные песни из мультфильмов, это - «Песенку про кузнечика», «Голубой вагон», «Антошку» В. Шаинского, «Песенку друзей», «Песенку львёнка и черепахи» Г.Гладкова, «Добрый жук» А. Спадавекиа или детские песни - «По малину в сад пойдём» А.Филиппенко, «Весёлые гуси» украинскую народную песню и др. Хотя первоклассники исполняют только ноты из гармонических аккордов, объясняешь им, что мелодия – главная, её нельзя заглушать, во время игры они прислушиваются к звучанию своих партнёров. Основная задача их – ощущение метроритмической пульсации сильной и слабых долей.

Нотные примеры №15, 16, 17 При организации большого ансамбля домристов и балалаечников я

объединяю в коллективе детей разного возраста и музыкальной подготовки. В нём играют учащиеся с 1 по 5 классы. Например, при разучивании большим составом ансамбля пьесы А. Кокорина «Смоленский гусачок», учащимся первого класса была облегчена партия мною – игра четвертями на сильную долю в теме, в вариациях - на сильную и относительно сильную. При повторении второй раз, пьеса исполнялась в подвижном темпе, что требовало от первоклассников максимум внимания и сосредоточенности. Самые маленькие первоклассники играли на домрах за подставками, заменяя ударные инструменты. Пьеса, расписанная на четыре голоса, представляла определённую трудность для 3 партии домры, когда надо было вступать после двух тактов паузы. Для преодоления этой трудности были придуманы слова: «Мы танцуем вместе полечку, да, с милой нашей Олечкой», где надо было вступать учащимся после слова «да».

Нотный пример №18 А. Кокорин «Смоленский гусачок».

Определённую трудность у учеников при разучивании ансамблевых партий пьес вызывает исполнение синкопированных нот, пунктирного ритма, вступление после паузы. В этом случае полезно исполнение его несколько раз на *piano* на фоне ровных, чётких длительностей на *forte* в другом голосе. Если сложный ритм совпадает в двух, трёх голосах, то учить его надо, сведя ритмический рисунок к мелким длительностям. Пример: А. Кокорин «Смоленский гусачок», или М. Старокадамский «Весёлые путешественники». Нотный пример 19.

На коллективных занятиях я показываю ученикам, насколько важно значение всех партий в ансамбле – первых, вторых, третьих, выполняющих

главную роль, роль подголоска, аккомпанемента и другие и насколько важно и ответственно, красиво и чётко исполнять их. С первых же уроков воспитывается сознание равной ответственности за исполнение каждого голоса, умение подчинить его общим задачам произведения. При разной технической подготовке учащихся приходится часто упрощать аппликатуру в трудных местах.

Игра в ансамбле предполагает точное выполнение штрихов (ударов вверх, вниз, ровного и качественного тремоло), неточное их исполнение нарушает целостную картину восприятия всего произведения, наносит ущерб выразительности исполнения.

На современном этапе применение компьютерных технологий в работе в классе и при подготовке домашних занятий при разучивании партий – очень помогает. Это позволяет разнообразить различные формы работы на уроке и заинтересовать учеников занятиями игры на домре, балалайке. Освоение игры на домре связано со многими трудностями - с удержанием инструмента, болезненными ощущениями пальцев левой руки при нажатии на струну, а на балалайке при игре на бряцание ещё болит пальчик правой руки. Играя в коллективе, преодолеть эти трудности легче, когда дети смотрят на своих старших товарищей, учатся у них, стараются подражать им. Таким образом, на каждом уроке у учащихся мы должны вызывать положительные эмоции, чувство радости от того, что ребёнок смог самостоятельно достичь какой – то цели, справиться с поставленной задачей.

На уроках ансамбля и в самостоятельной работе учащиеся используют нотные примеры, упражнения, нотный материал для совершенствования технических навыков и метроритмической устойчивости, ансамблевые пьесы, набранные мною в музыкальной компьютерной программе *Finale 2005 for Windows*. Компьютерная программа позволяет воспроизводить исполняемые пьесы в различных темпах, что удобно при их разборе и на завершающем этапе работы.

Дома у каждого ученика есть компьютер с мультимедийным оборудованием, и он может не только прослушать музыку, но и работать над разучиванием своих ансамблевых партий в сочетании с другими инструментами. Обычно у вторых партий домр и в аккомпанементе у балалаек не всегда выражена легко запоминающаяся мелодическая линия, что является неинтересным для самостоятельной работы учащегося. Для самостоятельных занятий игры на инструменте учащийся использует запись на аудионосителе звучание фортепьянной партии в качестве сопровождения.

Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первоначального движения. Ансамблевая игра не только даёт педагогу возможность диктовать правильный темп, но и формирует у учеников правильное темпоощущение. Необходимо найти наиболее точный темп, до-

биться точности и чёткости ритмического рисунка. Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в ансамбле большое значение, т.к. подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа.

Таким образом, ансамблевое музицирование обладает огромными развивающими возможностями. Например, игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, помогает ученику выработать технические навыки, а также доставляет ребёнку огромное удовольствие и радость. Ансамблевое музицирование учит музыкальному мышлению: это искусство вести диалог с партнёром, т.е. понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики или вовремя уступить.

#### **Библиографический список:**

1. Александров, А. Школа игры на трёхструнной домре / А. Александров. – М. : Музыка, 1983. – 173 с.
2. Вопросы музыкальной педагогики. Выпуск 2 / редактор-составитель В.И. Руденко, 1980.
3. Васильев, Ю. Рассказы о русских народных инструментах / Ю. Васильев, А. Широков. – М. : Музыка, 1975. – 88 с
4. Имханицки, М. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра : учебное пособие / М. Имханицки. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 79 с.
5. Каргин, А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А. Каргин. – М. : Музыка, 1987. – 159 с.
6. Кокорин, А. Сборник ансамблей для домр и фортепиано / А. Кокорин. – Омск : [б. и.], 2000. – 28 с.
7. Лукин, С.Ф. Школа игры на трёхструнной домре. Начальные классы. Часть первая, часть вторая / С.Ф. Лукин. – Иваново : ООО «Выбор», 2008. – 84 с.
8. Нечепоренко, П. Школа игры на балалайке / П. Нечепоренко, Н. Мельников. – М. : Музыка, 2004. – 184 с.
9. Попонов, В. Самодеятельный оркестр народных инструментов / В. Попонов. – М. : Издат-во ВЦСПС Профиздат, 1960. – 139 с.
10. Чунин, В. Современный русский народный оркестр / В. Чунин. – М. : Музыка, 1981. – 96 с.
11. Чунин, В. Школа игры на трёхструнной домре / В. Чунин. – М. : Советский композитор, 1986. – 181 с.

*Терёхин. С.А. преподаватель МБОУ ДОД  
Детская школа искусств №1 г.  
Димитровград*

## **ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. «ГИТАРНАЯ СТРАНА» АНСАМБЛИ ДЛЯ ШЕСТИСТРУННЫХ ГИТАР**

Материал сборника «ГИТАРНАЯ СТРАНА», ансамбли для шестиструнных гитар, состоит из авторских пьес, переложений и аранжировок популярной классической, эстрадной, народной и джазовой музыки.

Появление данного сборника – это обобщение многолетнего педагогического опыта и знания репертуарных потребностей учащихся ДШИ. Необходимость модернизации учебного процесса диктует значительное расширение границ привычного репертуара юных гитаристов, которым особенно интересна популярная музыка, та, что «на слуху». Инновационность этого сборника в том, что в нём такая музыка есть, например, музыка к кинофильмам.

Положительной особенностью данного сборника является включение в него дуэтов и трио гитар для совместного музицирования учащихся разного уровня технического развития, а также ученика с учителем.

Три детские пьесы собственного сочинения автора также рассчитаны на исполнение ученика с учителем. Арпеджированная и аккордовая фактура этих произведений даёт возможность учащимся класса гитары осваивать основы аккомпанемента уже на начальном этапе обучения.

В нашей школе данный сборник преподаватели используют в работе на протяжении продолжительного времени. Пьесы удобны по фактуре, доступны технически, интересны в музыкальном плане, пользуются популярностью среди преподавателей и учащихся.

Сборник может использоваться в качестве учебного пособия для детских школ искусств, а также всех любителей игры на гитаре.

# 1. Колыбельная

С. ТЕРЕХИН

Ласково

# 2. Ура, каникулы!

С. ТЕРЕХИН

Весело

## НЕУДАЧНОЕ СВИДАНИЕ

А. ЦФАСМАН

Свинг, с движением

*Калугина Т.А. преподаватель МБОУ ДОД Детская школа искусств № 1, г. Димитровград*

## ПРОЯВЛЕНИЕ ЦВЕТА РАДУГИ В МУЗЫКЕ

Музыка – искусство звука. Звук - сама материя музыки. Материальной основой музыки, её физическим материалом, является музыкальный звук, а не нотная запись. Потребовалось много веков работы человеческой мысли, чтобы это стало Азбучной истиной.

Музыка – искусство пространственно – временное.

Звук, как физическое явление существует в пространстве: по силе интенсивности звучания (близкого и отдалённого *f*, *p*), звуковысотного положения (низкого, высокого). Такие выражения: звуковая горизонталь, звуковая вертикаль, мелодическая линия, подъём, спад, ритмический рисунок, заимствованы из пространственных представлений.

Звук существует во Времени – продолжительность звучания отдельно взятой ноты, мотива, фразы или музыкального произведения.

Движение обязательное условие для Времени и Пространства. Всё во Вселенной пребывает в состоянии вибрации. Резонансная частота присуща каждому предмету окружающей среды.

Ломоносов доказал, что газы обладают свойством упругости. Воздух, есть газообразное вещество, вследствие его упругости возникают колебательные движения – звуки.

От брошенного в воду камня идут симметричные, концентрические круги (на плоскости). В воздушной среде пространства от движения любого тела образуются воздушные волны, имеющие шаровидную форму (форму сферы). Равномерные и периодические колебания воздушных волн образуют набор определённых частот и составляет музыкальный звукоряд. Каждый музыкальный тон со своей частотой колебаний в секунду (измерения в ГЦ).

Частота колебаний в звукоряде от До I октавы (256 ГЦ), до До II октавы (512ГЦ).

Мифы разных народов повествуют о сотворении мира при помощи звука. Наука о звуке в древних мистических школах Древнего Египта, Рима, Греции, Индии, Тибета была тщательно разработана и занимала важнейшее место в обучении. В основе ее лежал постулат о вибрации как о первоисточнике Вселенной. Принципы соответствия, вибрации, ритма были определены. Хранителем сокровенного знания был Гермес Трисмегист.

Все во Вселенной прибывает в состоянии вибрации. Резонансная частота присуща от природы каждому предмету окружающей среды.

Набор определенных частот составляет звукоряд, на котором основана музыкальная гамма – 7 звуков звукоряда. В Индии музыка возведена в ранг научной дисциплины. Множество звукорядов музыки Индии производят определённое психологическое, эмоциональное, этическое воздействие.

Греческий мыслитель Пифагор, основоположник геометрии, установил соотношение между музыкальными интервалами. Ключом к открытию послужил деревянный инструмент с одной струной – монохорд. Зажимая струну монохорда в определённых отрезках, обнаружил определённое математическое соотношение между длиной получаемого отрезка и целой струной. Тоны, составляющие гармонические интервалы с первоначальным - основным тоном появляются в соотношении целых чисел 2:1. 3:2, 4:3. Эти целочисленные соотношения, архетипы формы, выражают гармонию и равновесие. Раздел арифметики, посвященный простым дробям, восходит к учению Пифагора о музыке. Его высказывание: «Изучайте монохорд и вам откроются тайны Мироздания» – постижение макроскопического аспекта феномена вибрации и макроскопических законов Вселенной. Изучение музыки, как точной науки, ведет к познанию всех проявлений Бытия. Пифагор прикладывал открытый им закон гармонии интервалов ко всем природным явлениям, стремясь доказать, что Стихии, планеты, созвездия связаны между собой гармоническими отношениями. В учении «О музыке сфер» он утверждал, что движение каждого небесного тела через космическое пространство рождает звук. Звуки способен услышать лишь

тот, кто специально разовьёт свой слух для этой цели. И тогда «музыка сфер» зазвучит для него гармоническими интервалами монохорда.

Целочисленные соотношения Пифагора в гармонических рядах (консонанс – благозвучное сочетание тонов): октава – 1:2; квинта – 2:3; кварта – 3:4; большая секста – 3:5; большая терция – 4:5; малая терция – 5:6; малая секста – 5:8. Диссонанс – противоположность консонансу, звучит более напряженно и вызывает ожидание разрешения, перехода в консонанс: малая септима – 5:9; большая секунда – 8:9; большая септима – 8:15; малая секунда – 15:16; тритон – 32:45.

Особое значение древние архитекторы придавали геометрической пропорции, называемой «золотое сечение». Соотношение величин «золотого сечения» зачастую совпадает с соотношением между тонами большой сексты (3:5), малой сексты (5:8) [3].

Исаак Ньютон находил общность между солнечным спектром и музыкальным звукорядом. Путем сравнения отношений длин цветных участков спектра и математического соотношения длин получаемого отрезка и целой струной музыкального звукоряда, открытого Пифагором, вывел математический закон соответствия цвета звуку. Математическое соотношение чисел (дробей) цвета Радуги и звука совпадают.

Человек видит часть Радуги в форме разноцветной дуги на видимом участке Небосвода. Вторая часть Радуги скрыта от человеческого взора линией горизонта. Наблюдая за радугой можно сказать о Радуге, как о процессе непрерывного перехода одного цвета в другой, как о процессе Движения, Законе постоянного Движения. Радуга – есть мощный природный гармонизатор, который вызывает у любого человека ощущение радости. Парадокс Радуги: при единстве цветового спектра радуги, каждый из семи цветов остается собой в силу непрерывного перехода в соседний цвет. Исходя из Учения Гермеса Трисмегиста «Единство Мира» и общепринятой в Науке точке зрения Пифагора восходящее движение звукоряда соответствует цветовому спектру радуги, от красного «ДО» до фиолетового «СИ». (таблица Цветоперехода №1).

Таблица 1 – Цветопереход

Название цвета	Название звука	Математическое соотношение
Красный	До	1
Оранжевый	Ре	8:9
Желтый	Ми	4:5
Зелёный	Фа	3:4
Голубой	Соль	2:3
Синий	Ля	3:5
Фиолетовый	Си	8:15
Красный	До	1:2

Вывод: Цвет – Движение. Звукоряд – поступенное движение восьми музыкальных звуков (с повторением основного 1-го тона) в соответствии семи цветам Радуги. Значение цветомузыки и царстве живой природы достаточно велико. Гармония и красота природных образов дана человеку как возможность со-настройки с ритмами Вселенной через любование, как энергоинформационный обмен. Человек обладает даром – видеть цветовой спектр. Сегодня важно осознанно формировать в своем сознании образ Радуги, для того, чтобы быть здоровым и счастливым

### **Радуга звукоряда**

Большое значение в организации воспитательной и образовательной среды школьников различного возраста имеет цвет (цветовой переход) радуги. Благодаря этому идет развитие осознания высоты звука в цвете, «Методом Радуги».

Язык цвета Радуги – нестираемая запись нормы, язык свободы, взаимопонимания, радости, дружбы. Современные средства информации не дают возможности детскому сознанию работать с живыми цветами, образами. Ребенок видит и слышит мир головой. Элемент творчества при изучении нотной грамоты поможет внести Радуга звукоряда.

Нота в переводе с латинского языка – знак, основной элемент нотного письма. Отражает три важнейших качества музыки: высоту, цвет и длительность звука. Запись ноты в цвете природы, поможет легче и быстрее запомнить высотное положение ноты звукоряда на нотном стане и на клавиатуре баяна, услышать звуковысотную частоту и ощутить длину цветоспектра (таблица №1) звука на начальном этапе обучения.

Важнейший фактор успешной учёбы детей является эмоциональное восприятие материала. Положительные эмоции создают творческую обстановку и атмосферу радости. Состояние эмоционального подъёма увеличивает запоминание во много раз. Восприятие ноты-символа, музыкального звука в цвете мобилизует эмоции ребенка, его внимание. Ученик получает возможность по-новому ощутить понятия теории музыки. Главным фактором развития человека будущего является музыка. Только благодаря восприятию музыки в цвете развивается воображение, мышление через особый вид восприятия:

- символ – знак, нота, ритмический рисунок;
- высота записи и звучания звуков;
- цвет – цветовая, ладотональная гамма звуков.

7 звуков, 7 цветов радуги, гармоническая окраска. Интервальное соотношение между звуками: мажор – уверенно, радостно; минор – ласково, нежно.

Одним из самых лёгких путей духовного раскрытия и совершенствования является МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ. Занятия музыкой, особенно детей в возрасте 5 – 6 лет положительно влияют на развитие детской

психики, интеллекта, творческого начала. Работа мозга детей 4 – 6 лет основана на дельта-ритмах, частоте 1 – 3 Герц. Занятия музыкой – пение, игра на инструментах, слушание музыки активизируют:

Участки коры головного мозга, воспринимающие звуковые волны.

Уши, глаза, язык (речь), руки (исполнение) – есть части мозга, вынесенные на периферию (Кант);

– Кора головного мозга, участвующая в моторной координации (язык, руки);

– Кора головного мозга, участвующая в пространственном мышлении (расположение нот, клавиш);

– В зрительных процессах;

– В слуховых;

– В высших процессах сознания.

Сильные реакции головного мозга вызывают последовательности звуковых волн, повторяющихся 20 – 30 сек., т.к. функции центральной нервной системы имеют цикличность 30 сек. – цикличность нейронных цепей головного мозга. 3-хразовое повторение мотива, фразы, а в быстром темпе периода для закрепления.

Занятия, основанные по такому принципу, способствуют быстрому усвоению материала и оздоровлению организма ребенка одновременно:

– укрепляют слух;

– улучшают периферийное зрение;

– укрепляют память;

– укрепляют ЦНС, сердечно - сосудистую, кроветворную системы и эмоциональные центры.

Семантика музыкального воздействия (тихое пение, цветовой и ладовой окраски звука в состоянии релаксации, момент выдоха) направлена на эмоциональные центры. Новые исследования профессора Циммермана показывают, что степень участия зрительного и слухоречевого анализаторов человека в осознании восприятия реальности почти одинаковы и отличаются на 25% (от 60% до 95%).

В современной философии и психологии нет чёткого понимания Сознание и Мышление. Потеряно, искажено языками понятие Триады – сути, образа, слова.

Зрительная информация попадает в оба полушария (правое и левое). Обработка обоими полушариями различная.

Соответствие названия нот, цветозвукоряда в алфавитном порядке воспринимает левое полушарие.

За воспитание интонационного слуха отвечает правое полушарие мозга. Оно связывает информацию об эмоциональном тоне общения с музыкальным звучанием, цветовой визуализацией и ладотональной окраской).

Взаимодействие обоих полушарий мозга через мозолистое тело создает третью категорию – суть, которая в норме отображается через Слово (звук) и Образ (цвет).

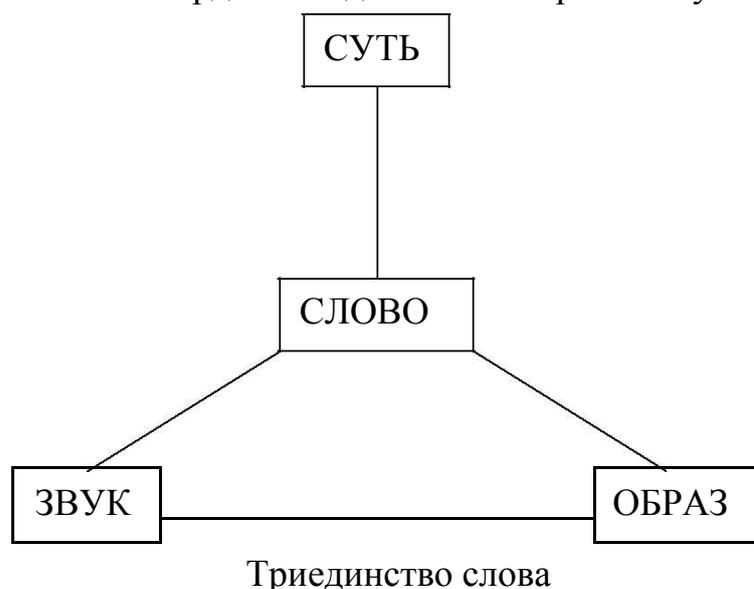
За Слово-звук – отвечает слухоречевой анализатор.

За Слово-знак – отвечает зрительный анализатор.

Триединство Суть – Образ – Слово соответствует конкретному образу, конкретному слову, конкретному смыслу строго определенной сути.

Несоответствующее слово: название ноты, высоты, цвета звука размывают суть процесса звукоизвлечения.

Триединая система координат. Единство восприятия сути звука.



В результате получаем «Графическое» объемное отображение СУТИ данного явления.

Подобную объемную структуру формируют нейроны мозга ребенка при поэтапном постижении сути предметов, явлений на самом раннем этапе развития сознания до 5-6 лет.

Восприятие записи ноты происходит в непрерывной связи зрительного анализатора (расположение на нотном стане, цвет), и слухового анализатора интонационное пение с названием звука .

Под абстрагированием дети понимают разрыв между образом реальности и обозначающим его словом, т.е. знаком (нотой). К 5 годам ребёнок постигает степень абстрагирования уровня взрослого. К 4-5 годам в мозгу ребенка явственно начинают проявляться особенности, которые заявят о себе в 12-14 лет, сформируются к 17 годам: неравномерность, асимметричность высших функций левого и правого полушарий.

Главное, научиться владеть Сутью, когда Слово соответствует образу. Развитие музыкального восприятия, через осмысленность музыкального искусства. Чувство ритма – опора на временные единицы, полученные от вписанных в них движений. Телесно-моторные движения – фиксируемые

движения – реальные или воображаемые – необходимо прочувствовать, пронаблюдать – иначе будет механическое движение.

Осознать точную высоту звука может человек, поющий и выражающий себя индивидуально как личность.

Природа абсолютного слуха абсолютно сознательна и подконтрольна разуму.

Пение – разумный речевой акт, включает суть, как Единый процесс (название, высотность, цвет).

Я пою – Я мыслю.

Главное не заучивать, а воспринимать, ощущать объем звука (иначе работает первая сигнальная система) переплавки плазмы не будет.

Главное поймать состояние, объем смысла – суть.

Высокий темп поступления образов без обдумывания.

Обязательное чтение - пение, повторение вслух, умение распознавать, слышать звуки.

Увидев образ-ноту – вспомнить её цветозвук, услышав звук - увидеть в воображении образ-сферу в цвете (ощущение, без обдумывания).

Успешное формирование плазмы музыки с учителем возможно только при соблюдении следующих правил:

- следовать программе, соблюдая очередность, темп (без перегрузки информации, а то механическое заучивание).

- пользоваться цветными таблицами;

- цветными нотными текстами.

Процесс исполнения музыки, по сути, процесс активного постижения законов космической гармонии. Музыка призывает внимательно вслушаться в звуки мира и уловить то ценное, что есть внутри человека. Голос человека – источник преображения. Каждому из нас предоставлен шанс постичь тайну звука, впитать его волшебную силу и заново открыть в себе врожденное умение творить чудеса при помощи своего голоса.

#### **Библиографический список:**

1. Виноградов, Г. Занимательная теория музыки / Г. Виноградов, Е. Красовская. – М. : Сов. Композитор, 1991. – 192 с.

2. Кочнева, И. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 70 с.

3. Голдмен, Д. Целительные звуки: Пер. с англ. / Д. Голдмен. – М. : Издательский дом «София», 2003. – 224 с.

4. Гоч, В.П. Воссоединение. Волновая теория воспитания / В.П. Гоч, Н.А. Кузнецова. – Екатеринбург : Издательство «СВ-96», 2008. – 152 с.

5. Гоч, В.П. Осознание тотальности / В.П. Гоч, В.Л. Кулиниченко, М.С. Черноокый. – Санкт-Петербург : ООО «ИЦДОМ «Айзорэль», 2009. – 432 с.

*Гайнуллин И.И. преподаватель высшей квалификационной категории  
по классу баяна, МБОУ ДОД «Детская школа искусств», г.  
Нижнекамск, Республика Татарстан.*

## **ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С УЧЕНИКАМИ МЛАДШИХ КЛАССОВ ДМШ И ДШИ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ БАЯН**

Работа с учениками по закреплению постановочных моментов составляет неотъемлемую часть начального периода обучения в ДМШ и ДШИ и должна находиться под постоянным контролем педагога.

Закреплять правильное положение рук следует непосредственно в процессе игры на инструменте. Так, баянисту следует связывать положение правой руки с исполнением определенной фактуры изложения музыкального материала. При игре гамм и гаммаобразных последований кисть руки немного повернута в сторону мизинца, что дает возможность легко исполнять данную фактуру 2, 3 и 4 пальцами, занимающими определенный ряд клавиатуры. Большой палец при этом находится за грифом и служит ориентиром для действий играющих пальцев. При игре вниз по клавиатуре возникают моменты переключивания пальцев друг через друга, что особенно ощутимо при игре так называемой «тоновой горки» - клавиш фа, соль, ля в гамме До мажор. При игре вверх по клавиатуре возникают моменты подкладывания пальцев, ощутимые в тех местах гаммы. В этих случаях кисть руки должна помогать действиям пальцев, эластично перемещаясь вслед за ними. Другое положение правой руки баяниста создается при игре коротких арпеджио и арпеджированной или аккордовой фактуры. Здесь кисть руки находится в прямом положении, продолжая линию предплечья, что способствует легкости игры данной фактуры 4-мя пальцами.

Основной критерий правильного положения правой руки баяниста и аккордеониста является природная естественность и целесообразность игровых движений пальцев на клавиатуре инструмента.

Правильная постановка правой руки баяниста закрепляется при игре гаммы До-мажор, когда крайние пальцы занимают место на клавишах ближе к краю, а средние - ближе к черным клавишам. Здесь важно обратить внимание на моменты подкладывания большого пальца после 3-го и 4-го при игре вниз по клавиатуре и переключивания этих пальцев при игре вверх по клавиатуре. К переключиванию и подкладыванию следует заранее готовить кисть, чтобы избежать «швов» при исполнении гамм и гаммаобразных последований, которые особенно проявляются при игре штрихом «legato». Игра коротких арпеджио и аккордов на аккордеоне осуществляется при том же положении кисти руки.

После достижений свободной игры аккомпанемента, состоящих из басов и мажорных аккордов, ученик начинает осваивать пьесы в минорном

ладу (обычно в тональности ля-минор). Игра басов и аккордов в основном виде сменяется игрой с обращениями.

Предварительно необходимо потренироваться в игре обращений на специальных упражнениях, содержащие мажорные и минорные секстаккорды и квартсекстаккорды, а также септаккорды.

Предварительная техническая подготовка намного облегчает изучение пьес в минорном ладу.

Следует заметить, что ученику бывает очень трудно играть минорные секстаккорды (бас – до аккорд – от ля), если постановка левой руки до этого осуществляется неверно: мизинец оказывался при игре над последним рядом клавиатуры. Это бывает, когда закрепленный неверный навык мешает ученику перестроить положение рук, необходимое для овладения наиболее сложными видами исполнительской техники. Надо также сказать, что игра мажорных, особенно минорных гамм левой рукой способствует закреплению правильного положения руки.

Ученик должен усвоить принципы нотной записи, чтобы уметь высчитать любую ноту на основных и добавочных линейках нотного стана. Расположение нот на линейках и между ними следует выучить как таблицу умножения. Известно, что ученик лучше запоминает те ноты, которые ему приходится чаще играть. Поэтому целесообразно играть ноты, которые записываются сразу в двух октавах – в 1-й и 2-й. Полезно играть ноты, которые записываются на линейках и между линейками. Одним из важных приемов установления связи между реальным звучанием и начертанием его на нотном стане является запись знакомой, исполняемой на инструменте мелодий, которые ученик подобрал по слуху.

Для установления связи между нотами и их представляемым звучанием полезно петь с листа изучаемую мелодию, а для установления связи между нотами и игровыми движениями – играть с листа на воображаемой клавиатуре и на инструменте. Чтобы вызвать в воображении клавиатуру инструмента с ее особенностями расположения клавиш, следует предложить ученику самостоятельно подобрать аппликатуру к изучаемой пьесе, не прибегая к помощи инструмента. Ученик лучше запомнит расположение клавиш на инструменте, если предложить называть их во время игры.

Для запоминания длительностей нот ученику полезно назвать их при просмотре нотного текста. Целесообразно также предложить ему простучать ритм мелодии, глядя при этом в новый текст. Зрительное восприятие текста должно вызвать правильное внутренне ощущение ритмического рисунка. Запись нот с точной фиксацией ритмики, подобранной по слуху мелодии, должна привести к тому, что зрительное восприятие нотного текста будет вызывать правильные представления ритма. Следует также научить ученика проверять точность своего исполнения ритмического рисунка равномерным счетом вслух. Если ученик в течение длительного времени не усваивает нотную грамоту то, чтобы не замедлить его обще

музыкального развития, часть музыкального материала следует изучать с ним по слуху или с показа.

Необходимо с 1-го года обучения приучить ученика делать анализ изучаемых пьес. Вначале такой анализ носит неглубокий характер: ученик учится определять характер пьесы, наладить границы музыкальных фраз, замечать указанную в нотах аппликатуру, штрихи, знаки динамики, темпа. Постепенно следует расширить и углублять исполнительский анализ изучаемых пьес: определять тональность произведения, его форму, содержание, используемые автором выразительные средства, понимать приемы развития музыки. Работу по анализу следует проводить систематически, приучать ученика делать анализ самостоятельно; это поможет ему исполнять выученные произведения осмысленно и грамотно. Надо правильно подбирать музыкальный материал для учеников каждого года обучения, учитывая при этом их уровень музыкально-технической подготовки. Проведенный анализ учебного репертуара 1-го года обучения выявил его особенности: основной музыкальный материал состоит из пьес народной музыки, отдельных произведений советских композиторов; форма пьес – 1-2 –х частная, преобладающий жанр песня или танец; характер музыки – спокойный, веселый или грустный; темп пьесы большей частью умеренный; пьесы записаны в До-мажоре, иногда Соль или Фа-мажорах, а также в ля миноре; объем пьес до одной страницы нотного текста; фактура изложения в основном – одноголосная; диапазон мелодии в пределах от 1-й октавы (си – малой октавы) до соль (ля) 2-й октавы. Штрихи – легато, стаккато, длительность нот – от половинной с точкой до восьмых, басы и аккорды в основном виде, отдельные виды обращений, например, мажорные секстаккорды и квартсекстаккорды, скачки басовых и аккордов не больше, чем через ряд.

Музыкально-технические трудности, которые нужно преодолеть при изучении музыкального материала, состоят в следующем;

- в умении сочетать штрих легато в партии правой руки со штрихом стаккато в партии аккомпанемента;
- в сочетании разных ритмических рисунков в обеих партиях;
- в усвоении указанной аппликатуры;
- в достижении яркости звучания основных динамических градаций;
- в использовании игровых приемов, осуществляемых за счет пальцевых движений;
- в использовании приемов туше;
- в умении применять счет вслух.

В учебном репертуаре 2-го года обучения появляется больше произведений композиторов–классиков, пьес советский и зарубежных композиторов, расширяется объем музыкального материала, используются тональности до 3-х знаков в ключе, применяются в игре все основные штрихи и приемы туше, расширяются рамки динамики, появляются пьесы в более

быстрых темпах исполнения, в мелодии встречаются элементы двухголосия, используются длительности нот от целой до шестнадцатых, усложняется ритмический рисунок мелодии и аккомпанемента. В партии левой руки появляется обращения мажорных и минорных аккордов, увеличиваются скачки. С усложнением музыкального материала, соответственно вырастает и количество различных игровых приемов. В игре правой руки чаще встречаются кистевые движения.

Итак, работая систематически с учениками младших классов в разных направлениях, уделяя внимание технике, подбору учебного материала и используя различные методы и приемы, можно достичь хороших результатов, что станет базой для их дальнейшего совершенствования мастерства исполнительства учеников.

*Сафуанов К. концертмейстер, преподаватель высшей квалификационной категории по классу баяна, МБОУ ДОД «Детская школа искусств», г. Нижнекамск, республика Татарстан.*

## **ОПТИМАЛЬНОЕ КОНЦЕРТНОЕ СОСТОЯНИЕ**

Слагаемыми оптимального концертного состояния являются компоненты физической, умственной и эмоциональной подготовки. Вот некоторые приемы и методы, повышающие психологическую устойчивость музыканта во время публичного выступления: за несколько дней до выступления музыкант должен представить себе место, где он будет выступать, чтобы привыкнуть в своем воображении к тем условиям, в которых будет проходить предстоящее выступление.

Игра перед воображаемой аудиторией. Когда вещь уже готова, она проигрывается целиком от начала до конца представлением, что играешь перед очень взыскательной комиссией или слушательской аудиторией.

Медитативное погружение. Этот прием связан с осуществлением принципа «здесь и сейчас». Предельная концентрация внимания на настоящем моменте, который протекает сейчас. При фиксации внимания на слуховых ощущениях улавливаются все переходы звуков из одного в другой, все интонируемые смыслы, которые возникают из соединения звуков между собой. Звуки как бы пробуются на вкус, на твердость и мягкость, воспринимаются как окрашенные в различные цвета. Медитативное проигрывание произведения с полным погружением в него сначала осуществляется в медленном темпе с установкой на то, чтобы ни одна посторонняя мысль в момент игры не посетила исполнителя. Если только посторонняя мысль появилась в сознании, а пальцы в этот момент играют сами, следует плав-

но вернуть внимание к исполнению, стараясь при этом не отвлекаться. Необходимо представить, что кроме тебя и музыки нет никого на сцене. Слуховые, двигательные и мышечные ощущения, мысленные представления начинают работать не порознь, а в неразрывном единстве. В этом случае возникает ощущение, что исполнитель и звучащее произведение представляют собой единое целое.

Медленная игра с динамикой *pp* (*pianissimo*) тренирует не только навык медитативного погружения, но и усиливает тормозные процессы. Их ослабление во время публичного выступления провоцирует чрезмерно громкую и неуправляемую игру в быстром темпе. Необходимо терпеливое проигрывание вещи от начала до конца с полным контролем каждого взятого звука.

Обыгрывание. В этом приеме психологической подготовки исполнитель постепенно приближается к ситуации публичного выступления, начиная от самостоятельных занятий и кончая игрой в кругу друзей. Необходимо достичь того, чтобы, говоря словами Станиславского, трудное стало привычным, привычное – легким, а легкое – приятным.

Ролевая подготовка. Смысл этого приема заключается в том, что исполнитель, абстрагируясь от своих собственных личностных качеств, входит в образ хорошо ему известного музыканта, не боящегося публичных выступлений, и начинает играть как бы в образе другого человека. Если робкий и застенчивый исполнитель во время аутогенного погружения будет достаточно долго и уверенно, а главное – с большим убеждением говорить себе: «Я первоклассный исполнитель, у меня свободные и непринужденные движения, мне нравится играть при большом стечении публики», «Я играю как Рахманинов», то он наверняка в значительной степени избавится от гнетущего чувства уязвимости во время выступления.

Предконцертное самочувствие ученика в значительной мере зависит и от психологического состояния его педагога. Учитель должен уметь вселять бодрость и энтузиазм в сердцах своих учеников, то есть быть для них своеобразным психотерапевтом. Нет ничего нелепого и более психотравмирующего для ученика, нежели вид собственного наставника, волнующегося до дрожи в то же время призывающего к спокойствию и уверенности в своих силах.

Выявление потенциальных ошибок. Как бы ни было хорошо выучено произведение, в нем всегда может быть не выявленная ошибка, которая, как правило, и вылезает во время публичного ответственного выступления. Обычно музыканты проверяют это, проигрывая выученные вещи перед друзьями и знакомыми, меняя обстановку и инструменты, на которых им приходится играть.

Игра с помехами и отвлекающими факторами (для концентрации внимания). Включить телевизор на среднюю громкость и попытаться сыграть программу. Выполнить 50 прыжков или 30 приседаний до большого

учащения пульса и начинать играть программу. Несколько похожее состояние бывает в момент выхода на сцену.

Каждый музыкант во время своей карьеры накапливает определенный опыт как успешных, так и неуспешных выступлений. Для выявления причин неудачных выступлений полезно ведение дневника, в котором фиксируются причины, приведшие к тому или иному результату.

Эмоциональный компонент оптимального концертного состояния складывается из ощущений эмоционального подъема, радостного предвкушения предстоящего выступления, желания играть для других людей и приносить им своим искусством радость.

Одним из важнейших показателей оптимального эмоционального состояния перед выступлением на сцене может служить частота сердечных сокращений, которую каждый музыкант должен найти у себя во время удачных и неудачных выступлений. Согласно самоотчетам музыкантов различных специальностей, оптимальная частота пульса у большинства студентов перед зачетом равнялась 75-80 ударов. Пользуясь методом психоэмоциональной регуляции, можно как понижать, так и повышать частоту пульса, приводя его к тем показателям, которые для данного музыканты оптимальны.

Мыслительный компонент оптимального концертного состояния складывается из ясности и быстроты мышления, способности четко представлять программу выполняемых игровых движений и воплощаемых слуховых образов.

Умение сосредоточивать внимание и длительно удерживать его на каком-либо объекте – такой же важный компонент оптимального концертного состояния, как и поддержание физической формы и умения регулировать частоту сердечных сокращений. Сосредоточение в момент исполнения только на том, что ты в данный момент играешь – задача практически неразрешимая для невнимательного человека. Отвлекающие мысли во время исполнения почти всегда приводят к ошибкам.

Оптимальному концертному состоянию противостоят такие два неблагоприятных для выступления состояния, как эстрадная лихорадка и апатия.

В первом случае нарастающее волнение перестает уравниваться усиливающимся процессом торможения. Это происходит в силу того, что у большинства людей сила возбуждения нервной системы сильнее силы торможения. Сильное волнение проявляется в напряженных и лихорадочных движениях, треморе рук и ног и так далее. Понятно, что долго пребывать в таком состоянии человек не может. Нервная система начинает истощаться и после какого-то периода времени организм входит в состояние апатии – полного безразличия к тому, что с ним может произойти в данный момент. В таком состоянии человек делается вялым, замыкается в себе, может появиться сонливость. Музыкант испытывает недомогание и

слабость. Так бывает в результате долгого ожидания очередности выступления не только у музыкантов, но и у начинающих спортсменов, актеров, артистов. При достаточно частых и регулярных выступлениях организм адаптируется к сложной ситуации, и человек становится способным справляться с волнением. Если перерывы между выступлениями растягиваются, достигая 2-3 месяцев, то адаптации не происходит.

#### **Библиографический список:**

1. Крюкова, В. Музыкальная педагогика / В. Крюкова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. – 288 с.
2. Петрушин, В. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов / В. Петрушин. – 2-е изд. – М. : Академический Проект; Трикста, 2008. – 400 с.
3. Станиславский, К. Работа актера над собой. Часть 2 / К. Станиславский. – Санкт-Петербург : Артист Режиссёр. Театр, 2008. – 325 с.

*Иванова Н.И. преподаватель МБОУ ДОД Детская школа искусств №2 г. Димитровград*

### **РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕДАГОГИКИ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

В последнее время обозначилась тенденция к развитию православной культуры. Существует множество духовных училищ и православных гимназий, в школах введен предмет «ОРКСЭ». Сейчас идеи православной педагогики внедряются и в музыкальное образование, главная цель которой – формирование систему духовно-нравственных ценностей личности, то есть воспитание ученика. Сейчас на школы искусств возлагаются большие надежды, связанные с сохранением нашей национальной культуры и формированием нового поколения посредством культурных ценностей. Но сможет ли ДШИ выполнить эту функцию в условиях пропаганды нездорового образа жизни и, главное, падения нравственных ценностей молодежи? Преподавание, ориентированное на православно-педагогические идеи может дать хорошие результаты при следующих условиях:

1. Единство мировоззренческих основ в педагогической деятельности учителя и ученика.
2. Опора на принципы православного духовно-нравственного воспитания.
3. Реализация идей православной педагогики в целях, содержании, принципах, особенностях общения педагога и ученика.

В области образовательных целей православной педагогики существуют определенные антропологические идеи. Мы рассмотрим пять уровней этих целей:

1. *Ознакомительный* (представления, умения, навыки, которые получает учащийся)

2. *Законнический* (знания и навыки, которые получает учащийся, закрепляются образовательными стандартами)

3. *Благодатный* (опора на **любопытность, трудолюбие, жизнелюбие, человеколюбие**)

4. *Созидательный* (открытия, изобретения, забота о ближнем, творчество для блага других людей)

5. *Творческий* (образец полноты воспитания человеческого достоинства, равнение на Творца)

Теперь поговорим о принципах православной педагогики. В своих трудах о. Борис Ничипоров выделяет следующие принципы:

1. Принцип освоения наследия края (знания внешние и духовные, где музыкальное образование играет особую роль)

2. Принцип меры (учитель должен следить за тем, чтобы «не перегибать палку» в своих требованиях, которые касаются не только технической и музыкально-образной стороны обучения, но и в воспитании, мировоззрении и идеях)

3. Принцип единства мистического и рационального (не стоит погружать детей в мир, которого нет, ребенок должен жить не только в мире музыкальных образов или православных чудес, но и понимать реальность)

4. Принцип соподчинения духовного, душевного и телесного (гармоничное развитие личности в разных направлениях)

5. Принцип соборного начала (Класс педагога – это коллектив, где каждый ребенок должен понимать свое место и значимость, рассчитывать на поддержку и быть готовым оказать ее)

Я думаю, что стоит обратить внимание не только на воспитание хорошего музыканта, но и личности с высокими духовно-нравственными ценностями. И этому может способствовать реализация идей православной педагогики в музыкальном образовании.

*Микка Г. А. преподаватель МБОУ ДОД  
Детская школа искусств № 2*

*п. Октябрьский Чердаклинского района, Ульяновской области*

## **ФОРМИРОВАНИЕ УСТОЙЧИВОГО ПОЗИТИВНОГО ОТНОШЕНИЯ К УЧЕБЕ НА НАРОДНОМ ОТДЕЛЕНИИ ДШИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

Начальное музыкальное образование, осуществляемое в ДШИ, является особым видом дополнительного образования детей, цель которого состоит в подготовке образованных музыкантов-любителей (слушателей и

исполнителей) академической музыки и предпрофессионального обучения наиболее одаренных учащихся как будущих специалистов музыкального искусства.

Процесс модернизации не прошел мимо детских школ искусств. В наши дни музыкальная школа представляет собой усовершенствованное, модернизированное учебное заведение, имеющее огромный потенциал и возможности внести весомый вклад в воспитание, мировоззрение и образование детей.

Однако, в настоящее время существует большая проблема: какие создать условия для обучения учащихся и каким образом заинтересовать детей музыкой, чтобы они хотели учиться? С каждым годом все меньше и меньше желающих обучаться в ДШИ, выпускники составляют только около 50% от поступивших учащихся. Особенно это касается наших сельских музыкальных школ, хотя в городах эта проблема также актуальна. Многие дети не хотят обучаться в музыкальной школе, так как считают, что музыка - это скучно, неинтересно. Другой причиной, по которой родители не отдают детей в музыкальную школу, может являться финансовый вопрос, так как обучение в школе, как правило, платное. Также, у некоторых учащихся, посещающих детскую школу искусств, часто нет заинтересованности в учебном процессе. Например: родители очень хотели, чтобы он обучался музыке и отдали его в школу против его воли, или у ребенка нет музыкальных способностей, ничего не получается, пропадает интерес к учебе, а также причиной может быть неправильно выстроенный учебный процесс, многое зависит от качества преподносимой преподавателем информации на занятиях, в общем, причин очень много.

Проблема индивидуализации методов обучения требует сегодня от педагога музыкальной школы более фундаментальных знаний в области психологии, анатомии и физиологии, эстетики. Занятия с учеником - это каждый раз новая творческая задача. Ее успешное решение немыслимо без развитого педагогического мышления, опирающегося на достижения современной науки. Поиск путей улучшения эффективности учебного процесса необходимо вести и в направлении преодоления таких недостатков обучения в музыкальных школах, как отсутствие целенаправленного художественного воспитания, недостаточное развитие исполнительского слуха, ритма, музыкальной памяти, инициативы и творческого воображения у большинства учащихся. Настало время, когда вопрос о качестве работы педагога, эффективность его музыкально-воспитательной деятельности становятся первостепенными.

Дополнительное образование является сложной педагогической системой. Его деятельность, главным образом, зависит от педагогического мастерства учителя. Совершенствование педагогического мастерства учителей является главным условием дальнейшего повышения качества учебно-воспитательной работы и приведения ее в соответствии с требованиями жизни в условиях модернизации российского образования.

Развитие и совершенствование всех элементов педагогического мастерства возможно только в процессе саморазвития личности учителя, происходящего на основе самообразования и самовоспитания.

Самообразование педагога влияет не только на формирование его профессиональных умений, а также на формирование его профессиональной позиции, на его отношение к своей педагогической деятельности, формирует характер, развивает интеллект. Самообразовательная деятельность это самостоятельная познавательная деятельность по приобретению знаний из различных источников информации, систематизации и обобщению этих знаний.

Педагог дополнительного образования – специально содействующий развитию дополнительного образования детей в конкретном учреждении, владеющий педагогикой дополнительного образования, реализующий программы дополнительного образования детей. Он является равноправным участником совместной деятельности с детьми, способствующий их развитию.

В современных условиях педагог – мастер, это педагог, обладающий исследовательскими навыками и умениями, знающий особенности экспериментальной работы, умеющий анализировать инновационные педагогические технологии, отбирать содержание и применять на практике, умение прогнозировать итоги своей деятельности, разрабатывать методические рекомендации.

Фундамент (основу) педагогического мастерства охватывают следующие основные составляющие: личность педагога, знания и педагогический опыт. Учитель учится всю жизнь, он находится в постоянном развитии и всю трудовую жизнь является исследователем. Мастерство, как правило, связывают с большим опытом. Первым же шагом к педагогическому мастерству является творчество. Несмотря на массовый характер педагогической профессии, подавляющее большинство учителей – творческие личности, идущие к мастерству. В мастерстве педагога можно выделить четыре относительно самостоятельных элемента:

Мастерство организатора коллективной и индивидуальной деятельности детей;

Мастерство убеждения; Мастерство передачи знаний и формирования опыта деятельности;

Мастерство владения педагогической техникой.

В 80-е годы главной проблемой для меня, начинающего педагога, была проблема как научить ученика тому, что умею сама. Пройдя 30-тилетний путь в профессии, я теперь пытаюсь решить для себя гораздо более трудную, как выяснилось, проблему: как мотивировать учеников на занятия искусством в наше время?

Снижение мотивации к образованию одно из наиболее ощутимых проявлений кризиса. Все решаемо, если ученик мотивирован. Но мотивировать его к обучению, особенно в области серьезного классического ис-

куства, сейчас очень сложно. Социальные обстоятельства, связанные с кризисом престижности науки и культуры в нашем обществе, отсутствием когда-то традиционного и заслуженного уважения к школе и культуре, как на уровне способствуют формированию мотивации к приобретению профессиональных навыков в сфере классической музыки. Тем не менее, необходимо учитывать, что кризис несет в себе не только негативные, но и позитивные моменты. Кризисное состояние заставляет активизироваться и искать новые пути. В решении проблемы мотивации необходим комплексный подход, аккумулирующий научный опыт в сфере педагогики, психологии и социологии.

Один и тот же стимул у разных личностей может быть отражен в качестве разных мотивов. Именно поэтому в разные периоды обучения педагогу необходимо учитывать специфику мотивации, определяемую возрастными потребностями.

В общей педагогике выделяют мотивацию к учёбе двух видов: внешнюю и внутреннюю. Большинство родителей, как правило, используют внешнее мотивирование. К его числу относится материальный стимул, когда родители предлагают детям за успешное усвоение знаний материальные ценности или карманные деньги.

Также к внешней мотивации относят различные методы повышения интереса к процессу обучения музыкой. Здесь идёт речь об использовании различных игровых и компьютерных технологий, наглядных пособий, новых форм обучения и т.д.

Кроме того, на некоторых детей хорошо влияет создание ситуации соревнования. Неотъемлемой частью современной системы музыкального образования в нашей стране стали всевозможные конкурсы и фестивали. Чем шире и демократичней будет эта система, тем больше шансов реализоваться, пережив психологическое состояние успеха, будет у каждого, даже не самого одаренного ученика. Убеждение как средство для мотивирования, столь излюбленное педагогами и родителями, с современным ребёнком работает малоэффективно.

В организации внутренней мотивации необходимо создавать для ребёнка состояние успеха. Для этого важно отмечать все моменты, когда ребёнок действительно прилагает много усилий для преодоления трудностей в учёбе и у него это получается. Это будет отличным стимулом к учёбе. Проявляя интерес к успехам и неудачам ученика, нужно вместе с ним проанализировать, что способствовало тому или иному результату.

Педагогу-музыканту очень важно для формирования мотивации к учёбе ученика знать особенности каждого возрастного периода.

Дошкольный период.

В плане мотивации это как раз наиболее благополучный период, представляющий собой огромное поле для совместного детско-педагогического творчества.

Для него характерны:

- потребность в новых впечатлениях;
- потребность в учении как новой деятельности;
- потребность заслужить похвалу взрослых или как не печально, избежать родительского наказания;
- потребность стать лучшим, стать отличником.

Методы работы: использование новых интересных авторских методик (наряду с классическими, апробированными временем), наглядных пособий, компьютерных технологий, расширение репертуара за счет введения импровизационных музыкальных и немusicalных компонентов, насыщенная внеклассная жизнь и т.д.

Начальная школа.

Для этого периода остаются актуальными все вышеперечисленные методы. Но очень важно знать, что в этот период чувство долга возрастает в два раза и значительно превышает познавательную мотивацию. Поэтому здесь необходимо в разумных пределах включать дисциплинарные меры и воспитывать чувство ответственности.

Средние классы.

В музыкальной школе этот период является переломным. К 3-4 классу резко возрастает престижная мотивация – желание получить высокую отметку. В этот период ученики либо бросают обучение музыке, либо у них происходит резкий качественный скачок в профессиональном развитии.

Причины: физиологические (начинается гормональная перестройка), психологические. Если к этому периоду ученик не добился определённых успехов, а занятия музыкой приобретают все более стрессовый характер, срывает защитная психологическая защита и ученик уходит из школы.

Старшие классы Период очень интересный, но по-своему сложный.

Здесь происходят

процессы активной персонификации личности и стремление образовать своё, недоступное для взрослых, пространство. Попытки самоутверждения могут приводить к протестным действиям. Необходима дифференциация в использовании педагогических методов воздействия по гендерному принципу. Девочки требуют щадящего критического отношения. С мальчиками можно быть жёстче. Здесь в мотивации учеников заметно усиливаются прагматичные тенденции.

Педагогическая система сильно страдает от того, что большинство педагогов тяготеют к авторитарности, считая себя знающими единственно правильные ответы на все вопросы и обязанными их передать незнающим. Важно не забывать, что чужая правда трудно становится своей.

Очень важно сомневаться и признавать свои ошибки.

Но, самое главное, помнить всегда о том, что только личная убежденность педагога способна вызвать ответную реакцию ученика. Для того чтобы «влюбить» ребёнка в музыку, надо быть самому беззаветно преданным ею.

Вызывает беспокойство и снижение контингента обучающихся в последние годы, которое обусловлено рядом причин. Несмотря на усилия педагогов по популяризации русской инструментальной музыки (участие в концертах на различных уровнях: от детских садов, школ и различных культурных учреждений до конкурсов и городских мероприятий), народные инструменты не выдерживают конкуренции с такими традиционно популярными инструментами, как фортепиано, клавишный синтезатор. Это является огромным препятствием по формированию профессиональных классов. Вопрос набора учеников для большинства преподавателей стоит остро. А ведь только при наличии таких классов можно говорить о профориентационной работе в системе подготовки учащихся в средние специальные учебные заведения. Только при определенной массовости обучения игре на этих инструментах возможны качественные изменения в уровне подготовки выпускников.

Ввиду отсутствия конкурса, мы вынуждены принимать в контингент обучающихся практически всех желающих, и поэтому в последние годы на народных инструментах занимаются дети не только с хорошими или средними, но и с минимальными музыкально-слуховыми способностями, а это приводит к тому, что учащиеся часто не справляются с освоением образовательных программ.

К вышеизложенным фактам следует добавить: распространено ошибочное мнение, что народные инструменты легки в освоении. В действительности подлинное постижение игры представляет для многих серьезное препятствие, отталкивающее от занятий. Это и несоответствие размера инструмента физическим параметрам ребёнка, индивидуальная приспособляемость. Зону «особого риска» представляют изменения в кадровом потенциале отделения народных инструментов. Преподаватели старшего поколения, покинув в силу возраста рабочее место, не оставили после себя кадровой смены, что привело к сокращению преподавательского состава народного отделения и, следовательно, к сокращению контингента учащихся.

Безусловно, обеспокоенность вызывают недостаточно реализованные потребности учащихся в коллективном общении. В условиях народного отделения ДШИ, где основная форма работы – индивидуальное обучение в классе специального инструмента, ответственным за воспитание учащихся в первую очередь является преподаватель по специальности. Несмотря на объективные преимущества такой формы работы, индивидуальные занятия не имеют в то же время целого ряда возможностей воздействия преподавателя на ученика, доступных при коллективных занятиях, где сила коллектива активно сказывается через соревнование, критику, оценку достижений учеников своими товарищами. Кроме того, ряд ценных качеств и навыков легче привить учащимся через работу в коллективе: воспитание внимания, воли, дисциплины, навыки саморегуляции, умения добиваться общей цели.

В практической направленности обучения, осуществляющейся в непосредственной исполнительской деятельности через коллективное творчество в составе школьного ансамбля или оркестра народных инструментов. Оркестр – это не только возможность реализации коммуникативных потребностей, но и обеспечение возможности самореализации и социального творчества каждому учащемуся, обеспечение развития его индивидуальности. Девиз ансамбля «Успех ученика – успех всего коллектива» отражает взаимответственность, сопричастность к успеху и личностному развитию каждого учащегося.

Итак, можно сделать вывод, что потенциал для становления и развития ключевых компетенций заключается:

1. В разнообразной, многоуровневой системе представления результатов учебного процесса (смотри, конкурсы, фестивали, концерты, просветительские мероприятия), ориентированной на включение обучающихся в реальную исполнительскую и просветительскую деятельность.

2. В оптимизации социального и психологического сопровождения учебного процесса: в «субъект – субъектной» системе построения взаимоотношений, которые основаны на сотрудничестве и сотворчестве. Это положение должно стать реальным построением отношений, в основе которого лежит свобода ребёнка в выборе преподавателя с одной стороны, и стремление педагога быть значимым для ребёнка, с другой.

3. В уникальности кадрового состава, основу которого составляют профессионалы, обладающие новым мышлением и передовыми педагогическими технологиями. Это коллектив творчески увлечённых музыкантов – «народников», стремящихся пропагандировать национальное искусство через личную исполнительскую деятельность, активную включённость в музыкально – просветительскую работу.

4. В активизации профориентационной деятельности. Преподавателю, как проводнику народного инструментального искусства, важно целенаправленно вводить народные музыкальные традиции в комплекс учебно-воспитательной деятельности по формированию у учащихся музыкальной и эстетической культуры. Но не только, необходимо создавать проблемные учебные ситуации по формированию внутренней мотивации, в которых учащийся оказывался бы в роли преподавателя, имел возможность применить и оценить свои практические навыки.

5. Особую значимость мы видим в расширении социального партнёрства с образовательными и культурными учреждениями села и города.

Всё это позволяет утверждать, что в самой системе учебно - воспитательного процесса на отделении народных инструментов заложена возможность разрешения возникших противоречий, а значит переход к компетентностному подходу для преподавателей - народников естественен и не столь проблематичен.

## СЕКЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ ДШИ

*Батаева Г.А. зав. фортепианным  
отделением МБОУ ДОД ДШИ №2, г.  
Димитровград*

### **СТРАТЕГИЯ ВНЕДРЕНИЯ НОВЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОГРАММ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ДШИ НА ПРИМЕРЕ ПРОГРАММЫ ПО УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «АНСАМБЛЬ»**

Жизнь Детских школ искусств в конце XX века сильно изменилась не только из-за того, что обострились демографические и духовно-нравственные проблемы общества, но и из-за того, что на протяжении ряда лет специфика деятельности детских школ искусств не была отражена в Законе Российской Федерации «Об образовании».

Многолетнее отсутствие единых требований к образовательному процессу детских школ искусств крайне негативно отразилось на всей системе образования в сфере культуры и искусства: по стране были утрачены традиционные методические связи и преемственность образовательных программ среднего звена; целый ряд учебных предметов, значимых для дальнейшего профессионального образования одаренных детей, во многих ДШИ перестал реализовываться. В условиях разрушения духовных ценностей, падения престижа образования педагогическое сообщество стало остро нуждаться в идеях и педагогических технологиях, способных противостоять социальной нестабильности и объединить педагогов на основе охранительного отношения к детству, педагогической помощи и поддержки детей, развития у детей всего доброго, творческого, человеческого.

Положительным шагом является – разработка Федерального закона №145 в целях сохранения и развития образования в сфере культуры и искусства, обеспечения права граждан на обучение и эстетическое воспитание, а также во исполнение пункта 3 Плана мероприятий по реализации Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008–2015 годы. Реализация закона № 145-ФЗ позволит осуществлять деятельность детских школ искусств в соответствии с историческими традициями и социальной значимостью благодаря совместным усилиям органов власти и педагогических коллективов.

В соответствии с изменениями, внесенными ФЗ №145, на основании федеральных государственных требований (ФГТ), коллективом преподавателей МБОУ ДОД ДШИ №2 г. Димитровграда была разработана Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Фортепиано». «Основная цель данной программы – приобщение детей к искусству, развитие их творческих способностей

и приобретение ими начальных профессиональных навыков. Задачи: формирование грамотной, заинтересованной в общении с искусством молодежи, выявление одаренных детей и подготовка их к возможному продолжению образования в области искусства в средних и высших учебных заведениях соответствующего профиля».<sup>1</sup>

Учебный план предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано», предметная область «Музыкальное исполнительство» включает четыре учебных предмета, из которых УП №2 «Ансамбль». Программа по учебному предмету «Ансамбль» разработана преподавателями высшей категории МБОУ ДОД ДШИ №2 г. Димитровграда Г.А.Батаевой, Е.Ю. Беспаловой. Цель и задачи программы учебного предмета «Ансамбль», являющейся частью общеобразовательной программы «Фортепиано», способствуют подготовке профессиональных кадров для отрасли культуры, духовно-нравственного, эстетического воспитания подрастающего поколения. «Цель программы: воспитание у обучающихся комплекса умений и навыков в области коллективного творчества - ансамблевого исполнительства, позволяющего демонстрировать в ансамблевой игре единство исполнительских намерений и реализацию исполнительского замысла».<sup>2</sup> Задачи программы: воспитание навыков совместного исполнительства, развитие специфических способностей музыканта, развитие навыков ансамблевого чтения с листа, расширение музыкального кругозора воспитание и формирование художественного вкуса, развитие коммуникативных отношений в коллективе, обучение навыкам самостоятельной работы, формирование личной культуры досуговой деятельности, приобретение обучающимися опыта творческой деятельности, формирование у наиболее одаренных выпускников профессионального исполнительского комплекса пианиста-солиста камерного ансамбля.

Предполагается, что после освоения программы по учебному предмету «Ансамбль», выпускники приобретут и освоят в том объеме комплекс знаний, умений, навыков (ЗУН), который позволит исполнять музыкальное произведение в ансамбле на достаточно художественном уровне в соответствии со стилевыми особенностями, приобретут концертный опыт подготовки и выступления в ансамбле.

Программа учебного предмета «Ансамбль» достаточно обширна (46 страниц), структура программы включает: пояснительную записку, содержание учебного предмета, требования к уровню подготовки обучающихся, формы и методы контроля, система оценок, методическое обеспечение

---

<sup>1</sup> А.О. Аракелова. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств. М., 2012.- С.118.

<sup>2</sup> Г.А Батаева, Г.Ю Беспалова. Программа по учебному предмету «Ансамбль». Д., 2013.- С.6.

учебного процесса, списки рекомендуемой нотной и методической литературы.

Пояснительная записка состоит из 8 разделов, в ней содержится та информация, без которой не возможен ни один педагогический процесс, информация, которая особенно важна начинающим педагогам: характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе; срок реализации учебного предмета; объема учебного времени; формы проведения учебных аудиторных занятий; цель и задачи учебного предмета; обоснование структуры программы учебного предмета; описания методов обучения и материально-технических условий реализации учебного предмета.

Например, начинающему музыканту-педагогу необходимо знать, какие методы он будет применять для достижения поставленной цели и реализации задач предмета. В программе рекомендуется использовать следующие методы обучения: словесный, наглядный, практический, индивидуальный подход к каждому ученику, прослушивание записей выдающихся исполнителей и посещение концертов для повышения общего уровня развития. «Предложенные методы работы с фортепианным ансамблем в рамках предпрофессиональной общеобразовательной программы являются наиболее продуктивными при реализации поставленных целей и задач учебного предмета и основаны на проверенных методиках и сложившихся традициях ансамблевого исполнительства на фортепиано».<sup>3</sup>

Объем учебного времени распределен следующим образом: для детей, которые будут обучаться по 8-летней программе, максимальная нагрузка составляет 330 часов (срок обучения 6 лет: со второго класса по седьмой), по 9-летней программе - максимальная нагрузка составляет 462 часа (срок обучения 7 лет: со второго по седьмой и девятый классы). Максимальная нагрузка включает: аудиторную и внеаудиторную нагрузку. Недельная аудиторная нагрузка со 2 по 5 класс-0,5 часа, шестой и седьмой классы-1 час, девятый класс-2 часа. Самостоятельная работа: 2,3 классы-0,5 часа в неделю, 4,5 классы-1 час, 6,7 классы-1,5 часа, 9 класс-2 часа в неделю. К внеаудиторной работе относятся: выполнение домашнего задания, посещение учреждений культуры, участие обучающихся в концертах, творческих мероприятиях и культурно-просветительской деятельности ДШИ №2.

Впервые в настоящей программе в требованиях по годам обучения, учитывая рекомендации ФГТ, тщательно прописано, формирование не только умений, навыков по учебному предмету «Ансамбль», но и знаний: например, заканчивая 3 класс, обучающиеся, должны иметь представление о жанрах движения (полька, вальс, марш), лирических жанрах (песня, колыбельная, романс, ноктюрн, баркарола, элегия) на материале фортепианного ансамбля. Заканчивая 4 класс, обучающиеся должны быть, ознаком-

---

<sup>3</sup> Г.А Батаева, Г.Ю Беспалова. Программа по учебному предмету «Ансамбль». Д., 2012. - С.6.

лены с переложениями; с народным творчеством разных стран мира, включая музыкальные жанры и формы - прелюдия, юмореска, гавот, инвенция, ария на материале фортепианного ансамбля. Заканчивая 5 класс, обучающиеся должны иметь представление об основных направлениях камерно - ансамблевой музыки эпохи барокко (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Вивальди и др.), знакомы с музыкой венских классиков, с произведениями романтиков, с русской музыкой XIX века ( П. И. Чайковский, А. Бородин, А. Глазунов, А. Аренский и др.) на материале фортепианного ансамбля. Заканчивая 7 класс, обучающиеся должны иметь представление об отечественной и зарубежной музыки XX века на материале фортепианного ансамбля.

Впервые в программе, с учетом требований ФГТ, дается разъяснение самостоятельной работе учащихся по классам.

Программа учебного предмета «Ансамбль», выполняет несколько функций: нормативную, процессуально-содержательную, оценочную. Впервые в данной программе очень подробно представлена система оценок, дается разъяснение формам контроля: текущему контролю и промежуточной аттестации, а также методам контроля, в частности - устному опросу, включающему со второго по четвертый класс вопросы, а с пятого по седьмой классы – тесты. Вопросы, тесты, примерные программы для зачетов составляют фонд оценочных средств программы «Ансамбль».

Полностью избежать субъективного мнения в постановке оценок на экзаменах, зачетах достаточно сложно, но минимизировать этот процесс возможно. Опять же учитывая требования ФГТ, впервые в данной программе были подробнейшим образом описаны, а в некоторой части разработаны система и критерии оценок. Например, (система оценок для обучающихся шестого, седьмого, девятого классов) на «отлично» оценивается выступление, которое может быть названо концертным. Участники ансамбля ощущают и выявляют элементы фактуры своей партии, понимая стилистические особенности музыкального произведения. При этом создается атмосфера равноценного диалога между участниками ансамбля. Исполнение синхронное, уверенное и безошибочное. В критерий оценки исполнения программы по предмету «Ансамбль» входят: музыкально-художественная трактовка произведения, чувство стиля, техническая оснащённость, стабильность исполнения.

В программе учебного предмета «Ансамбль» появилось новое понятие – семестр (полугодие). Промежуточная аттестация проводится в форме зачёта в конце каждого учебного года со 2 по 7 класс (4, 6,8,10,12,14 семестры) при 8-летнем обучении. В 9 классе учащиеся сдают зачет по ансамблю в конце первого полугодия.

Программа учебного предмета «Ансамбль» предлагает педагогам интересные методические рекомендации. В программе представлены тща-

тельно составленные списки рекомендуемой нотной и методической литературы; примерный репертуарный список.

Внедрение разработанной программы по учебному предмету «Ансамбль» позволит преподавателям МБОУ ДОД ДШИ №2 г. Димитровграда продолжать профессионально осуществлять решение задач, поставленных перед нами «Дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программой в области музыкального искусства «Фортепиано»»: приобщать детей к искусству, развивать их творческие способности и помогать приобретать ими начальные профессиональные навыки.

#### **Библиографический список:**

1. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (редакция от 23.07.2013) "Об образовании в Российской Федерации"

2. Федеральный закон № 145-ФЗ от 17 июня 2011 г. «О внесении изменений в закон Российской Федерации "Об образовании».

3. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств : в 2 ч. : монография : сборник материалов для детских школ искусств / Авт.-сост. А.О. Аракелова. – Москва : Минкультуры России, 2012. – Ч.1. – 118 с.

4. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Федерации на 2008 - 2015 ГОДЫ (в ред. Постановления Правительства РФ от 08.09.2010 N 702)

5. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе (утв. приказом Министерства культуры РФ от 12 марта 2012 г. № 163).

6. Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Фортепиано». Предметная область ПО.01. Музыкальное исполнительство : программа по учебному предмету УП.02.Ансамбль / Разработчики : преподаватели фортепиано высшей категории МБОУ ДОД ДШИ № 2 Г.А Батаева, Г.Ю. Беспалова. – Димитровград, 2013. – 46 с.

***Тарзиманова Р.В преподаватель МБОУ ДОД Детская школа искусств № 1, г. Димитровград.***

### **УРОКИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ С УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

Игра на фортепиано в четыре руки - этот вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом; занимаются и поныне. В этом жанре писали сочинения почти все выдающиеся мастера. Писали, как для домашнего музицирования, так и для обучения, для концертных выступлений. Игра в четыре руки ставит перед исполнителями те же требования,

что и ансамблевая игра в других инструментальных жанрах. Самое важное и самое прекрасное, что приносит исполнителю камерная музыка - это включение в музицирующий коллектив. Чтобы стать частью целого, нужно вслушиваться и вживаться в музыкальный процесс. Индивидуальное творческое воспроизведение каждой партии объединяется с другими в объективную общность в отношении динамики, агогики, темпа и трактовки. При этом затрагиваются и развиваются самые различные способности, такие, как качество звучания и ритмичность исполнения. В совместном музицировании пианист приобретает и чисто музыкальную гибкость и свободу. Он должен не только сконцентрироваться на целом, частью которого он составляет, но и быть постоянно начеку, на случай возможной ошибки, умелое исправление которой требует от него навыков быстрого реагирования и импровизации. Так мы видим, что игра в четыре руки, если к ней относиться как к занятиям художественной ценности, является идеальным средством обучения ансамблевой игре, имеющим большие возможности. Идеальным средством она является хотя бы потому, что составление дуэта не представляет никакой трудности. Партнерами могут быть преподаватель - ученик, кто - либо из членов семьи - ученик, два ученика одного класса.

Жанр дуэта имеет свою многолетнюю историю. Одно время на концертной эстраде существовало два вида фортепианного дуэта - на одном или двух роялях. В наше время второй вид вытеснил первый: мы не встречаем уже на эстраде пианистов, играющих в четыре руки на одном инструменте, как это было во времена концертирования Листа и Рубинштейна. Игра в четыре руки на одном фортепиано в настоящее время практикуется главным образом в сфере домашнего музицирования и учебных занятий. Фортепианный дуэт на двух роялях не случайно получил наибольшее распространение в профессиональной концертной практике. В нем преимущества ансамбля сочетаются с полной свободой партнеров, имеющих в своем распоряжении, - каждый свой инструмент.

Есть еще одна форма фортепианного ансамбля - восьмиручная игра на двух фортепиано. Такое «квартетное» исполнение приносит пользу детской музыкальной школе. Объединение в ансамбле четырех участников способствует развитию чувства коллективной ответственности ещё в большей степени, чем игра в дуэте.

Репертуар фортепианных ансамблей можно подразделить на специально созданные оригинальные сочинения (а также концертные транскрипции) и переложения, ставящие своей целью популяризацию симфонической музыки. Превосходные сочинения для одного фортепиано в четыре руки написали Моцарт, Шуберт, Шуман, Вебер, Равель, Рахманинов и другие крупнейшие композиторы. Но концертный репертуар для двух фортепиано в четыре руки более богат и разнообразен - Бах, Моцарт, Шуман, Лист, Григ, Шопен, Брамс, Сен-Санс, Дебюсси, Равель, Арениский,

Танеев, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович. Среди этих пьес мы найдем произведения различных жанров и стилей - фуги, сонаты, вариации, сюиты. В учебном процессе все виды фортепианного ансамбля и оба раздела их репертуара (концертные пьесы и «клавирные» переложения) могут быть использованы с равным успехом. Оркестровые переложения - отличный материал для читки с листа, занятий для развития навыков быстрой ориентации в нотном тексте, для исполнения "в эскизе". Прослушать какое - либо симфоническое произведение в концерте или в записи и проиграть его самому - вещи разные. Никакое, пусть очень внимательное и многократное прослушивание произведения, не дает такого глубокого ознакомления с ним, какое можно получить, проиграв его и попытавшись найти собственную интерпретацию. Дело не только в познавательном интересе, но и в эстетической радости, которую испытывает при этом исполнитель. Струнники и духовики, играя в симфоническом оркестре, участвуют в творческом воссоздании симфонических произведений. Пианисты этого лишены. И как часто им хочется самим исполнить какое-либо, написанное для оркестра произведение. Прекрасным примером является «Охота» Д. Шостаковича, написанная для симфонического оркестра из музыки к трагедии В.Шекспира «Гамлет» в переложении Пороцкого.

Проигрывание симфонической музыки в четырехручном переложении для фортепиано может до некоторой степени утолить эту исполнительскую жажду.

Оригинальные дуэтные пьесы и концертные транскрипции предназначаются для публичных выступлений и поэтому требуют тщательной и завершённой шлифовки исполнения. Изучение этих произведений помогает понять разнообразные требования ансамбля, творчески обогащает исполнителей и весьма существенно совершенствует их пианистическое мастерство.

Начнем с «азбуки» совместного исполнения. В наше время музыка широко проникает в быт и сознание детей. Радио, телевидение, звукозапись постоянно воздействуют на их слуховое развитие. С самого раннего детства дети привыкают к музыке, совершенно естественно, легко воспринимают её и стараются понять с таким же любопытством, как и другие явления окружающего мира. Поэтому в начале занятий музыкой ребенка необходимо заинтересовать. Лучшим средством для этого является игра в ансамбле: учитель - ученик. Шагая на первом уроке под «Марш» Прокофьева, ученик знакомится с музыкой, под которую хочется ровно и мерно ходить. Затем по просьбе учителя ребенок играет вторым и третьим пальцами правой и левой рук в верхней части клавиатуры - передаёт шаг, пульс музыки. Одновременно знакомится с характером музыки - весёлая, маршеобразная - и верхним регистром фортепиано (звуки высокие). После прослушивания пьесы «Медведь» Галынина ученик передаёт шаг «Медведя» - он только - только вышел после зимней спячки из своей берлоги, - играя с

педагогом на двух разных клавишах в нижней части клавиатуры, чередуя правую и левую руки. Начинает пьесу ученик, передавая медленные, тяжёлые шаги ленивого медведя. Перед учеником стоит важная задача « задать скорость, или, как принято говорить, «задать темп в этой пьесе ». С огромным удовольствием воспроизводят дети на фортепиано вместе с учителем шаги веселого марша, шаги ленивого медведя, хотя их участие заключается в игре всего двух или одной ноты. Но даже играя одну ноту, ребенок знакомится с названием клавиш, с диапазоном фортепиано, осваивает ритмические закономерности, элементарную динамику, а также первоначальные игровые движения.

В песне Крылатого «Крылатые качели» ребенок звуками передает легкие, воздушные шаги в верхнем регистре; вторым, третьим, четвертым, пальцами играет на большой группе чёрных клавиш правой рукой; вторым, третьим пальцами левой руки на меньшей группе черных клавиш. И руки, чередуясь, будто покачиваются на качелях: когда правая внизу, левая наверху: когда левая внизу - правая наверху.

Играют в ансамбле с педагогом. Ребенок слушает, чтобы его шаг совпал с шагом - пульсом музыки. Педагог показывает, как нужно правильно извлекать звуки этими пальцами, собранной рукой. Затем педагог с ребенком стараются расслышать мерные шаги в стихотворении «ходит слон», шагая и хлопая в ладоши пульс.

*Динь-Дон, Динь - Дон  
В переулке ходит слон,  
Старый, серый, сонный слон.  
Динь - Дон, Динь - Дон.*

Хорошо бы передать эти неторопливые шаги старого, сонного слона под звон «колоколов» на фортепиано. Ребенок изображает квинтой первым, пятым пальцами левой и правой руками в нижнем регистре, чередуя руки. «**Динь-Дон, Динь-Дон**». А затем, не торопясь, читает стихотворение в сопровождении фортепиано, затем превращает стихотворение в песню, играя шаги в нижнем регистре, а педагог играет мелодию. Ребенок дает вступление - показывает, как слон приходит издалека, все ближе - громче. Заключение - слон уходит все дальше и дальше, а звон становится все тише и тише. Ребёнок знакомится с понятиями: вступление, заключение, с динамикой, интервалом квинта. Все эти примеры просты и в тоже время интересны для совместного музицирования в ансамбле. Дети с удовольствием принимают участие в подобной форме начальных уроков, знакомясь при этом с клавиатурой фортепиано, с названиями звуков и их ритмической организацией, с интервалами, а также с элементарными движениями рук для получения звука приемом **non legato**.

После того, как дети начинают играть по нотам, партию ученика в ансамбле надо постепенно усложнять.

*Примерный репертуар аз сборника Игнатъева - Игнатъевой «Я музыкантом стать хочу»:*

«Кошкин дом», «Колыбельная», Филиппенко «Цыплята», «Маленькая песенка о большом дожде»,

Белорусская народная песенка «Люли-Люли», Попатенко "По грибы", Портнов "Ухти - Тухти",

Украинская народная песенка "Лепешки", "Индюк", "Козонька рогатая",

Русская народная песенка " Вдоль да по речке", "Саночка", "Кузнец", А.Фаттах "Музыкант",

Д. Уотт «Три поросенка», Чешская народная песня «Ну - ка, кони». Французская народная песня - игра «Большой олень» и другие.

Игра этих песенок требует большой собранности, организует их внимание. Как правило, в пьесках для начинающих первая (верхняя) партия является одnogолосной, а вторая - басовая, предназначенная для преподавателя, - содержит гармоническое дополнение или сопровождение. Верхняя партия имеет ведущее значение и требует, поэтому, от ученика полного звука и уверенности. Многие малолетние или малоодаренные ученики привыкают к одновременному звучанию только после частой совместной игры и при исполнении пьески полностью уступают ведущую роль басовой партии. Музыкальному же ребенку очень нравится роль «примадонны», и нередко он музицирует намного выразительнее, чем при двуручной игре.

К сожалению, для начального обучения имеется очень мало литературы, в которой нижняя партия была бы настолько легка, чтобы её мог исполнять ученик. Поэтому нужно использовать каждую такую возможность для того, чтобы меняться ролями. Играя вторую партию, ребенок учится сопровождению и упражняется в приглушенном звучании и мягком исполнении басов. Чтение басового ключа в правой руке также представляет вначале немалую трудность. Но самым главным в таком союзе преподаватель - ученик является интуитивное музыкальное влияние, осуществляемое наиболее естественным образом. Поскольку первой партии обычно принадлежит ведущая роль, ученик в музыкальном отношении может чувствовать себя равным учителю. Он учится слушать, включаться в ансамбль и под этим впечатлением с большей ответственностью исполняет свою сольно - тематическую часть. Так, многие динамические или агогические трудности (например, обширные **crescendo** либо небольшие **ritardando** при переходах) легче преодолеваются по примеру учителя, чем это было бы возможно при двуручной игре.

Однако рекомендовать следует не только совместную игру преподавателя и ученика. Самое прекрасное, если с ребенком регулярно музицирует кто - то из членов семьи. Это видно по той радости, какую детям доставляет такое музицирование, и по той охоте, с которой они этим занимаются.

Они играют свою партию уверенно, ритмически четко и привыкают даже ловко преодолевать маленькие «промахи». И как хорошо, что взрослые, с которыми играешь дома, тоже могут допускать ошибки: тут уж необходимо быть предельно внимательными порой даже в чём - то и более знающим, чем они!

Вот, что писал Г. Г. Нейгауз во Вступлении к "Школе игры на фортепиано" Н. Кувшинникова и М. Соколова (М., 1964) по поводу этого метода работы:

"С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение пьесы. Дети сразу же ощущают радость непосредственного восприятия хотя и крупницы, но искусства. То, что ученики играют музыку, которая у них на слуху, несомненно, будет побуждать их как можно лучше выполнять свои первые музыкальные обязанности. А это и есть начало работы над художественным образом, работы, которая должна начаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано. При помощи равномерной игры лишь одной ноты не только устанавливаются метрические соотношения, но и дается возможность для работы над несколькими контрастными звуковыми образами. Совместное исполнение учителя и ученика приобщает слух детей к тому, что Бузони называл "лунным светом, льющим на пейзаж". Я имею в виду педаль фортепиано. Воссоздаваемое с помощью педали звучание становится богаче и содействует более интенсивному развитию звукового образа (педалью пользуется только учитель). В ансамбле учитель - ученик устанавливается единение не только между ними обоими, но и - что ещё более важно - гармоническое взаимодействие между учеником и композитором при посредстве педагога.

В начале обучения при разучивании пьесок преподаватель охотно прибегает к такому приему, как добавление верхнего голоса или в низком регистре гармонического сопровождения, или какого - либо третьего голоса. Пальцевые упражнения могут быть подобным образом посредством трех или четырехручной игры превращены в маленькие этюды. Впоследствии оба исполнителя должны научиться импровизировать в четыре руки без нот. Для этой деятельности прежде всего необходимы отправные точки:

- а) знакомые мелодии; б)
- гармоническая последовательность; в)
- ритм.

К этому моменту ребенок познакомился с интервалами, сочинил сказку "Теремок" с танцем зверей, применив интервалы, которые исполняют в четыре руки с педагогом; познакомился с мажором, минором; позднее знакомится с новыми аккордами, строящимися на первой, четвертой, пятой ступенях - Тз, Sз, Dз, с их обращениями

Знакомство с мажором, минором происходит при игре французской народной песенки «На мосту Авиньон». Ребенок играет в этом ансамбле веселую танцевальную мелодию, а партию маленького оркестра играет учитель, в сопровождении которого слышны удары по барабану, барабанная дробь. Играя в мажоре, в миноре ребенок слышит контраст настроений: весело - грустно.

56. ОБЕ РУКИ ИГРАЮТ В СКРИПичНОМ КЛЮЧЕ

а) «На мосту Авиньон».

Французская народная песня

On a le pont d'Avignon, les filles d'Avignon, elles dansent sur le pont d'Avignon, elles dansent sur le pont d'Avignon.

а) Ребенок подбирает мелодию песенок. Делает анализ мелодии: по характеру песенки определяет мажор или минор, уточняет, какие встречаются чёрные клавиши, находит тонику, определяет тональность, проигрывает секвенцию Тз, S6/4, Тз, D6, Тз от всех белых клавиш (в дальнейшем желательно от всех клавиш). Затем играет песенку в ансамбле с педагогом, или другим учеником в разных вариантах - зависит от подготовленности, способности ученика.

52. ЕДЕТ, ЕДЕТ ПАРОВОЗ

Г. ЗРНЕГАНС

E-det, e-det parovoz, dve truby i sto koles, dve truby, sto na les, ma-shi-na-stoi ryzhij nos. Dve truby, sto ko-les, ma-shi-na-stoi ryzhij nos.

1. Ученик играет мелодию с аккордовым сопровождением, педагог мелодию в октаву.

2. Ученик играет гармонический аккомпанемент: в левой руке – бас, в правой - гармония, педагог играет мелодию с аккордами.

3. Ученик меняет ритм в гармоническом сопровождении, педагог играет мелодию с арпеджированным аккомпанементом.

4. Ребенок играет мелодию в октаву, педагог - в любом варианте.

В процессе занятий ставятся все задачи (и добиваются результатов), которые обычно стоят при исполнении любого произведения - слушание мелодии, аккомпанемента, соотношение мелодии с аккомпанементом выразительности мелодии, верной аппликатуры, выбираются штрихи в зависимости от характера песенки, динамика, прослушивается ансамбль между двумя партиями. Под контролем педагога и при частых упражнениях это доступно и малоодаренным детям.

б) Дается гармоническая последовательность и играется исполнителем второй партии в любом фортепианном изложении. Первый исполнитель должен к этому симпровизировать мелодию.

Большинству детей это не сразу удастся, их пугает гармоническая схема, и они утрачивают мелодическую фантазию. Педагог помогает ребенку указанием на то, что вначале мелодию следует составлять только из звуков гармонии. Ритм выбирается всегда любой.

Пример - гармоническая схема **T S S T D T D T**

1-й исполнитель — импровизация мелодии:  
2-й исполнитель — гармоническая схема в любой фортепианной фактуре, например:

И т. д.

В этот основной рисунок можно ввести проходящие и вспомогательные звуки.



Упражняться нужно смело, не боясь фальшивых нот. Только большой и разнообразный слуховой опыт поможет активизировать внутренний слух, а также сформировать способность "предслышания" дальнейшего развития. По мере накопления опыта импровизируемая мелодия становится свободнее. В аккордовое сопровождение также могут быть внесены дополнительные тоны (секунда, септима, секста и т.д.), благодаря чему несколько смягчается и нарушается их гармоническая строгость.

в) Данный ритм.

На основе установленного ритма можно импровизировать очень легко. Ритм придумывается учеником и проводится во второй партии в виде оstinato баса в современном стиле. Здесь можно также использовать игру двойными нотами, выбирая любой интервал. Ритм постоянно повторяется, интервалы же могут быть перемещены или изменены. Ритмическая последовательность может также произвольно распределяться между обеими руками.

Такие ансамблевые формы музицирования приобщают ученика к сравнительно сложным звучаниям, которые ещё не доступны ему в сольном исполнении, дисциплинирует его волю, помогает острее ощутить метроритмическое развертывание музыки (рис. 5).



Вполне естественно, что при игре в четыре руки много и охотно играют с листа. Поскольку слишком частые остановки портят радость от игры с листа, мы избираем музыкальный материал для этого значительно бо-

лее легкий (по уровню на один - два учебных года ниже), чем то, что разучивается на уроках в настоящее время.

Ученик должен постараться по возможности шире охватить в общих чертах свою партию и воспроизвести на клавиатуре наиболее важное. Прежде всего, нужно сосредоточиться на метрической стороне, заранее охватывая счет последующих тактов. Счет нередко помогает дальнейшему чтению. Можно утверждать, что при этом чувство ритма подвергается хорошей проверке. **Желательно, чтобы один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит второго исполнителя быстро ориентироваться и вновь включаться в игру.**

В последующих классах с каждым годом репертуар усложняется, каждое произведение требует тщательной работы. Разучивание ансамбля можно разделить на три стадии, преследующие определенные цели и требующие соответствующих методов работы для каждого из играющих.

1. Ознакомление с произведением: представление о характере, структуре, стиле, содержании произведения, усвоение музыкальной формы, чтение литературы о композиторе, его эпохе, стиле.

2. Точное усвоение полного нотного текста - проучивание каждой рукой, двумя, отдельных голосов, подбор удобной аппликатуры, подходящего звукоизвлечения, педали. Темп игры такой, чтобы соответствующую задачу в каждом отдельном случае можно было контролировать слухом.

3. Собственное художественное воспроизведение - исполнение произведения целиком для закрепления технической стороны и совершенствуя сторону художественную, но постоянно возвращаясь к работе второй стадии. Разучивание состоит не только в том, что каждый из играющих тщательно и сознательно прорабатывает дома свою партию. Это только предварительное условие дальнейшей совместной игры.

При совместной игре вначале нужно избрать медленный темп, чтобы избежать частых запинок и перебоев. Оба играющих разбирают сообща каждое созвучие, каждую структурную частицу и находят им место в форме целого. Все наиболее важное должно выделяться достаточно выпукло, второстепенное характеризуется более тихим звуковым уровнем. С этой целью играет каждый из партнеров только одной рукой, или одни мелодии без баса и других сопровождающих голосов, или оба ведущих голоса - первый со вторым, или первый с третьим. Каждый из исполнителей должен вслушиваться во всю многообразную динамику ансамбля. К первым шагам в овладении "ансамблевой техникой" можно отнести следующие разделы начального обучения: особенности посадки, способы достижения синхронности при взятии и снятии звука, равновесие звучания в удвоениях и аккордах разделенных партнерами, согласование приёмов звукоизвлечения, передача голоса от партнера к партнеру, соразмерность в сочетании нескольких голосов, используемых разными партнерами, соблюдение общности ритмического пульса, особенности педализации при четырехру-

чном исполнении на одном фортепиано и другие. По мере усложнения художественных задач, расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализация на двух фортепиано. При четырехручной игре за одним инструментом - начинается с самой **посадки**, т.к. каждый пианист имеет в своём распоряжении только **половину клавиатуры**. Партнеры должны " поделить " клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим). Педализирует обычно исполнитель партии **SECONDO**, т.к. она обычно является фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего находящейся в верхних регистрах. При этом ему необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать исполнительские задачи. Это умение - слушать не только то, что сам играешь, а одновременно и то, что играет партнер, а правильней сказать - общее звучание обеих партий, сливающихся в единое целое - основа совместного исполнительства во всех его видах. В отличие от сольного исполнения, нужно слушать не себя, но и не его, а только общее звучание ансамбля. Неумение слушать общее звучание нередко уже сказывается на посадке пианиста: "уткнувшись" в клавиатуру, корпус склонен до предела. В такой позиции и о своем собственном исполнении можно получить искаженное представление, не говоря уже о звучании обеих партий.

Полезно бывает предложить ученику, исполняющему партию **SECONDO**, ничего не играя, только педализировать во время исполнения другим пианистом партии **Primo**. При этом сразу обнаруживается, насколько это непривычно и требует особого внимания и навыка. Затем следует поменять пианистов местами. И ученик, быть может, усмехавшийся при неудачах своего товарища, быстро поймет, что сам ещё не владеет достаточно свободно нужной техникой.

Требует большой тренировки и взаимопонимания - **начать вместе играть**. Точно, синхронно, взять два звука - не так легко. Нужно объяснить учащимся, чем технически обусловлен прием дирижерского замаха, ауттакта, и как он может быть применен в этом случае - легким движением кисти (с ясно определенной верхней точкой), кивком головы, или с помощью знака глазами. Можно одновременно с этим жестом взять дыхание (сделать вдох). Это делает начало исполнения естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Нужно несколько раз начать исполнение, кто будет давать затакт - безразлично: каждый из партнеров должен уметь это делать. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Редко кому сразу удаётся уверенно овладеть простейшим, казалось бы, умением.

Очень важно тут же обратить внимание на то, что не меньшее значение, чем синхронное начало, имеет и синхронное окончание, снятие звука.

Рваные, «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление. С первых уроков объясняет педагог детям выразительное значение паузы: «тишина - тоже музыка, мы её слушаем». Пока пьеса основательно не разучена, длительные паузы (в несколько тактов) следует тихо высчитывать, чтобы не ошибиться в следующем вступлении, вслушиваясь в тишину.

Пианисты не обладают хорошо известным оркестрантам навыком отсчета длительных пауз. Поэтому нужно объяснить участникам дуэта, что фиксировать каждый такт паузы приходится только при первом ознакомлении с нотным текстом, а в дальнейшем это совсем не является обязательным. Можно увеличить « масштаб » отсчета, отмечая четырех - или восьмитакты, но ещё целесообразней пользоваться репликами, ясно представляя себе общий ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встретились эти длительные паузы в одной из партий. Самый простой и эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение и боязнь пропустить момент вступления - проиграть звучащую у партнера музыку. Тогда пауза перестает быть томительным ожиданием и заполняется живым музыкальным чувством.

Синхронность звучания не исчерпывает технической задачи, партнерам необходимо добиться равновесия их звучания. Задача усложняется в случае, когда правильного равновесия нужно достичь не в отдельных аккордах, а в параллельно идущих голосах (октавное изложение в разных партиях). С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договоренности о приемах звукоизвлечения, к общей цели они должны идти общим путем.

Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приеме и в общем замысле, - особая сфера работы, присущая при работе с ансамблем. Технические затруднения возникают не только в материале каждой партии, но и при элементарной координации исполнения участников дуэта.

Кроме умения синхронно «взять», «снять» звук, добиться равномерного звучания в аккордах, параллельных голосах, важна элементарная техника ансамбля - передача партнерами друг другу «из рук в руки» пассажей, мелодии, аккомпанемента, контрапункта и т.д. Пианисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передавать её партнеру, не разрывая музыкальной ткани.

Следует сказать о динамике исполнения. Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения - динамическое однообразие: все играется **mf**, **f**. Редко услышишь в четырехручном ансамбле не только на первых уроках, но и на сцене красивое **piano**. О **pianissimo** говорить не приходится.

Нужно объяснить учащимся, что динамический диапазон четырехручного исполнения должен быть никак не уже, а шире, чем при сольной игре, т.к. наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объёмные, плотные, тяжёлые аккорды, использовать для достижения яркого динамического эффекта равномерное распределение силы двух человек. Конечно, фортепиано не зазвучит от этого вдвое громче, но, всё - таки, некоторый результат может быть достигнут.

Очень важно добиться ясного представления ученика о градациях **forte** и **fortissimo**. Рассказав об общем динамическом плане произведения, нужно определить его кульминацию и посоветовать **fortissimo** играть всегда «с запасом», а не «на пределе». Многие пианисты играют **forte** и **fortissimo** "от кисти", "от локтя", жёсткими пальцами, резким толчком. Выдвинутый вперед корпус, отведенные назад локти вовсе не способствуют сочности и плотности звучания. Нельзя оставлять это без внимания, в ансамбле такой недостаток особенно заметен.

Что касается прозрачного **pianissimo**, то ведь и при четырехручном исполнении вполне возможно **solo** каждого партнера. Напомнив, что до нюанса **mf** есть ещё много градаций : **mp**, **p**, **pp**, и наконец, **ppp**, полезно проиллюстрировать нюансы, чтобы ученики почувствовали, скольких выразительных средств они себя лишают. Но как бы хорошо педагогу не удалось это показать, сразу достичь нужных результатов не удастся, и не может удасться, так как работа над звуком - область огромного труда.

Итак, ещё не начав совместного исполнения, партнеры договариваются о том, кто будет показывать вступление, каков должен быть характер звучания и каким приёмом, и с какой силой будет начата пьеса.

Точно так же заблаговременно должен быть определен темп. Общность понимания и чувствования темпа - одно из первых условий ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, ещё не начав играть. Музыка начинается уже в ауттакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие.

В случае несогласия партнеров им следует проиграть пьесу в соответствии с пожеланием каждого. Если спор останется неразрешенным, педагог выступает в качестве арбитра и обосновывает предлагаемое им решение. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе "пустой такт". В дальнейшем это становится излишним; достаточно в ставшем уже привычным темпе дать только движение затакта.

Особое место в совместном исполнении занимают вопросы, связанные с *ритмом*. Мало заметные иной раз в сольной игре ритмические недочёты, в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатления, дезориентировать партнеров и быть причиной "аварии" при публичном выступлении. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма; в ансамбле ритм должен обладать особым качеством: быть *коллективным*. Каждому музыканту присуще своё ощущение ритма - взаимопо-

нимание и согласие достигаются далеко не сразу. При всей строгости и незыблемости общего коллективного ритма, он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника ансамбля.

Воспитание в учениках чувства *коллективного ритма* - одна из важных задач ансамблевых классов. Работа начинается с устранения индивидуальных недостатков в исполнении партнеров. Может показаться, что уроки фортепианного ансамбля в этом направлении ничем не отличаются от занятий в классе по специальности. Это не совсем так.

Наиболее распространенными недостатками учащихся являются отсутствие четкости ритма и его устойчивости. Искажение ритмического рисунка (нечеткое его исполнение) чаще всего встречается: в пунктирном ритме, при смене шестнадцатых тридцать вторыми и сочетании их с триолями в условиях полиритмии, при изменении темпа, в пяти - семидольном метре и т.п. Исправляя такого рода ошибку, возникшую лишь в одной партии, полезно привлечь к ней внимание не только "провинившегося" ученика, но и его товарища. Задача педагога осложняется, если ритмическая нечеткость распространяется на обе партии - ему приходится распутывать клубок, в котором каждая нить имеет свои узлы.

Отсутствие ритмической устойчивости часто связано со свойственной начинающим пианистам тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности - эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс; или - в стремительных пассажах, когда неопытному пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости; а также - в сложных для исполнения местах. Технические трудности вызывают желание возможно скорее "проскочить" опасные такты. Тенденция к ускорению может сказаться и в постепенном общем изменении темпа пьесы (что легко установить, сравнив исполнение коды с началом).

При объединении в дуэте двух пианистов, страдающих таким недостатком, "минус" на "минус" не дает, к сожалению "плюса". Каждый из пианистов "затоптаивает" движение, "подталкивает" партнера, возникшее **accelerando** развивается с неумолимостью цепной реакции и увлекает партнеров к неизбежной катастрофе. Но, как говорится, нет худа без добра. Свойственный обоим партнерам недостаток, в совместной игре становится сразу заметным и очевидным для исполнителей, что, конечно, облегчает педагогу его задачу. Если же этот недостаток присущ только одному из участников, то второй оказывается верным союзником и помощником преподавателя.

Таким образом, в условиях совместных занятий возникают некоторые благоприятные возможности для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей исполнения; руководитель должен этим умело воспользоваться.

Специальная задача ансамблевых классов - воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистического ансамблевого исполнения.

Она может быть решена только путем настойчивого изучения разнохарактерных произведений и систематического развития всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения.

Следует подчеркнуть, что допустимая на первом этапе занятий некоторая схематизация ритма, в дальнейшем категорически неприемлема: ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Когда учащийся впервые получит удовлетворение от совместно выполненной художественной работы, почувствует радость общего порыва, объединенных усилий, взаимной поддержки, - можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть исполнение при этом ещё далеко от совершенства - это не должно смущать педагога, все можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое - преодолён рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианист почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства.

#### **Библиографический список:**

1. Готлиб, А. Первые уроки фортепианного ансамбля / А. Готлиб // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 3. – М., 1973. – 96 с.
2. Хольцвейссиг Криста. Игра в четыре руки / Криста Хольцвейссиг // сб. статей: Ребенок за роялем. – М. : Музыка, 1981. – С.200-208.

*Кирпичникова Л.В. методист МБОУ ДОД Детская школа искусств №2, г. Димитровград*

### **АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ В РАЗВИТИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ ДШИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА**

Детская школа искусств выполняет культуuroобразующую функцию, где должна быть создана такая образовательная среда, которая способствует самореализации каждого ребенка, вне зависимости от его психофизиологических способностей и учебных возможностей, степени одаренности. Необходимо построение образовательного процесса при котором учащиеся чувствуют себя уверенными в собственных силах, формируется личность с развитым интеллектом и высоким уровнем культуры; развиваются способности детей, вырабатывается их готовность к самообразованию и саморазвитию; происходит обучение как для общего развития, так и для углубленного изучения предметов, достаточного для любой профессиональной деятельности в сфере культуры и искусства. ДШИ является важнейшим фактором развития художественного и эстетического вкуса, укрепления семьи. При всех разрушительных тенденциях школа искусств имеет возможность

воспитания юного поколения в духе общности, социальной ответственности, творчески мыслящей личности.

Массовый характер детского музыкального образования в нашей стране побуждает педагогов ДШИ предпринимать всё для того, чтобы привить учащимся любовь к музыке и ввести в мир музыки, воспитать эмоциональное и осознанное отношение к ней. Эмоционально-образное мышление – это художественное восприятие мира, наполнение фантазией и собственными чувствами ученика. Эмоционально-образное развитие ученика особенно важно как на начальном этапе обучения, так и продолжение в подростковом возрасте.

Приобщения ребёнка к музыке проходит довольно успешно, если происходит развитие таких способностей, как: вслушиваться, сравнивать, выделять яркие музыкальные образы, которые понятны на данном этапе. Знания становятся действительно прочными, если ученик получил эти знания через самостоятельную мысль, эмоционально-образное мышление и увлечённость в занятиях. Слушая музыку, дети учатся сопереживать тем мыслям и чувствам, которые выражены в музыкальных произведениях. Через воздействие на эстетические чувства педагог вводит ребёнка в нравственные переживания, которые подводят к сознательному отрицанию зла и признанию всего доброго.

Эмоциональный мир ребёнка ограничен – его радуют или огорчают только понятные жизненные явления. Подбор музыкальных произведений должен быть доступным восприятию детей, пьесы должны ярко выражать определённое настроение. На начальном этапе обучения именно программная музыка помогает ученикам прочувствовать образно-эмоциональное содержание произведения. В сочетании яркой мелодии, выразительной интонации, характерного ритма и гармонии композитор выражает своё отношение к окружающему миру образным языком музыки. При разучивании пьес педагог знакомит ребёнка с комплексом выразительных музыкальных средств, даёт почувствовать их неразрывную связь с эмоциональным содержанием музыки. Последовательное знакомство детей с наиболее доступными средствами выразительности: звуковысотным соотношением, характерной мелодической интонацией, ритмическим рисунком, изменением темпа, динамическими и тембровыми оттенками даёт ребёнку постепенно приобщиться к музыкальному языку, и более осознанно, эмоционально, полноценно воспринимать музыку. Очень важную роль при знакомстве со средствами выразительности выполняют слово и изображение, которые неоспоримо помогают ученикам проникнуться определённым эмоциональным настроением, прочувствовать и понять выразительность элементов музыки.

Дальнейшее развитие музыкального образования в условиях модернизации учебного процесса требует неоспоримого внедрения современных и инновационных технологий в образовательный процесс школы искусств, с

которыми наши дети с малых лет очень хорошо знакомы. А также вовлечение родителей учащихся в деятельность школы особенно на начальном этапе обучения. Особенное внимание надо уделить тем детям, которые будут учиться по общеразвивающим программам, т.е. 3-4 года, и нам педагогам нужно успеть раскрыть каждого ребёнка с художественной стороны – научить образно мыслить, добиваясь выразительного исполнения произведений, применяя конечно и традиционные методы работы, а также прибегать к помощи компьютера, интернета.

В первую очередь педагог обычно старается познакомить детей с разнохарактерной музыкой на примере двух контрастных пьес, они очень хорошо чувствуют и легко могут сопоставить весёлое произведение с грустным («Солнышко» и «Дождик»), беспокойное и взволнованное с нежным и ласковым (А.Гедике «В лесу ночью» и А.Гречанинова «Материнские ласки»). Прослушав контрастную по характеру музыку на уроке, даём задание на дом: подготовить, выбрать картинки или фото, отображающие разный характер, можно с интернета и принести на урок подготовленный материал на флэшкарте, планшете; так-как далеко не все дети могут хорошо рисовать, передавать соответствующее настроение исполняемой музыки. Также с выбранными рассказами, стихами, которые можно читать не обязательно наизусть, но обязательно выразительно. Это выполненное задание преподаватель просмотрит на уроке вместе с учеником при наличии компьютера, нетбука, планшета в классе или проверит дома. Конечно родители, однозначно должны оказывать помощь ребёнку в подготовке домашнего задания на начальном этапе. В настоящее время очень важно заинтересовать родителей в образовательном процессе школы дополнительного образования, так-как музыкальное образование для их детей – неоспоримо важный фактор в воспитании интеллектуально-развитой и культурной личности, о чём уже говорилось ранее. На своём опыте знаю, что оказав помощь своему ребёнку раз-другой, это входит в систему и родители сами заинтересованно начинают «творить». Чуть позже учащихся нужно познакомить с похожими явлениями, которые вызывают различное настроение. Например, такое время года как зима – композитор в своих произведениях может показать по разному, и каждый вариант будет вызывать различные чувства и переживания, постепенно переходя от одного эмоционального состояния к другому: метель – грусть, мороз и солнце – радость и веселье, тихо кружащие снежинки в свете фонарей – созерцание. Домашнее задание на эту тему подобрать иллюстрации и стихи.

Следующий этап в разучивании пьесы это – интерес ребёнка к содержанию, о чём написана конкретная музыка, начинает внимательно прослеживать музыкальные образы и их развитие, учиться понимать художественный образ музыки в самом простейшем виде. Вначале знакомим ученика с пьесами одночастной формы, как «Воробей» композитор А.Руббах передаёт образ задиристой, весёлой птички или «Сонная песенка» музыка

Р.Паулса настраивает на спокойное умиротворённое состояние души. Затем знакомство с пьесами, где происходит развитие образа, а также с произведениями где сопоставлены контрастные образы, например «Слон и Моська» И.Арсеева, ясно осознаётся двухчастная форма. Ярko представлена характеристика спокойного накрапывания дождичка и ливня в пьесе трёхчастной формы И.Кореневской «Дождик». Домашнее задание – подбор слайдов, стихов и рассказов.

Выразительность звуковысотных соотношений - интонаций, интервалов – подчёркивается тем, что они передают определённое явление в жизни: например, равномерное нисходящее движение звуков малой терции передаёт покачивание колыбели (И.Филипп «Колыбельная»); равномерное нисходящее движение кварты и квинты имитирует ход часов – тик-так (Я.Медынь «Часы», Е.Теличиева «Часы»); повторяющиеся интервалы малой и большой секунды – напев гармошки (Д.Кабалевский «Частушка», А.Гречанинов «На гармонике»); движение звуков октавами напоминают звон колоколов (украинская народная песня «Звоны»). Дети учатся различать высоту звуков, опираясь на имеющийся у них опыт определения высокого и низкого регистров, на этой основе дети легко усваивают термины: «высокий», «низкий» звуки, «выше», «ниже». Далее учатся различать по высоте два - три звука.

Развитие ритмического слуха связано с осознанием и умением различать соотношение звуков по длительности. То, что один звук может быть долгий, другой короткий, ребёнок усваивает по аналогии с различными жизненными наблюдениями (например, долго или коротко гудит паровоз – ту, ту, тууу... В этом домашнем задании можно подобрать видеоролик и стихи.

Большую роль в комплексе средств, характеризующих музыкальные образы в их развитии, играют динамические оттенки и темповые.

Динамические оттенки воспринимаются учащимися на начальном этапе при сопоставлении звучания контрастной силы – громко и тихо. Осознание значения динамики происходит на основе их представлений о явлениях природы, действиях людей («Эхо» И.Лотман, «Труба и эхо» И.Арсеев), иногда динамический контраст выступает как одна из особенностей общего характера музыки, например танец мальчиков «Матросский танец» Р. Петерсон (тяжело, сдержанно - громко) и танец девочек «Вальс маленькой феи» Л. Стреаббог, «Кукольный вальс» О. Хромушин (плавный, нежный – негромко и легко, движения мягкие).

Кроме сопоставления динамики в контрастном соотношении дети знакомятся с постепенным усилением и ослаблением звучности. Выразительность крещендо и диминуэндо ассоциируется, например: с приближением и удалением марширующего отряда пионеров, с набегавшей и откатывавшейся волной, с порывом ветра и его затиханием. Важно, чтобы ре-

бенок не только воспринимал эти оттенки, но и мог воспроизвести эти нюансы, играя на инструменте.

Выразительность темповых оттенков хорошо осознается при сравнении медленного и быстрого движения, например: медленный шаг черепахи и быстрый бег зайца, скорость пешехода, велосипедиста и машины. После того, как ребенок усвоил соотношение темпов в различных произведениях, он начинает осознавать такие понятия, как «ускорение», «замедление» («Поезд» И. Арсеев). Домашнее задание...

Также дети знакомятся с еще одной особенностью музыкальной речи – это тембровой окраской звучания, которая зависит от гармонических созвучий, от способа звукоизвлечения, важно, чтобы они научились различать окраску голосов птиц, животных, людей, музыкальных инструментов: флейта, скрипка, виолончель, туба... И. Арсеев «Балалайка и гармошка».

Чем больше вариантов: слайдов, фото, стихов, видеороликов ребенок принесёт на урок на любую из тем работы над средствами музыкальной выразительности, тем успешнее будет развиваться его эмоционально-образное мышление.

Изучая все средства музыкальной выразительности, с детьми младших классов, продолжать эту работу с учениками более старшего возраста. Учащиеся обязательно должны пройти через собственные переживания эмоционального содержания музыкальных произведений, что даст осознанное, осмысленное и выразительное исполнение. Процесс развития образного мышления ученика, происходящий на уроках по специальности, по сути, является развитием его личности, расширением его музыкального и культурного кругозора.

*Еремеева О.Е. преподаватель МБОУ ДОД Детская школа искусств №1, г. Димитровград*

## **ЗНАЧЕНИЕ РАННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ. ВИДЫ И ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Период первых лет жизни очень важен в развитии ранних музыкальных способностей детей. Уже доказано, чем раньше включиться в работу по формированию ранних музыкальных способностей среди детей, тем лучше будет результат. Возрастные периоды развития детей выделяют важные стороны, среди которых и музыка. Развитие ранних музыкальных способностей приходится на возрастной период от полутора лет и далее, и определяется спецификой развития ребенка, особенно психического, в этот период. У ребенка окружающий мир воспринимается и познается не разу-

мом, а основными органами чувств. Нужно помнить, что психическое развитие малыша в этот период тесно связано с развивающейся чувствительной сферой. И насколько активно будет проходить накопление ярких эстетических впечатлений и переживаний, зависит во многом дальнейшее музыкальное развитие малыша [8].

К средствам воздействия на чувствительный аппарат ребенка, имеющим наибольшее эффективное влияние, относят музыкальное искусство. Первое восприятие музыкальных звуков ребенок получает еще пребывая в утробе матери. А с первых мгновений жизни оно должно стать постоянным сопровождающим фоном. Первое гуление ребенка - это ничто иное, как звукоподражание. Ребенок пытается подражать маминым звукам, ее высоте голоса [4]. Музыкальное развитие – это процесс постоянного качественного изменения музыкальных способностей не только детей, но и человека в целом.

Отсутствие полноценных впечатлений в детстве с трудом восполнимо впоследствии. Важно, чтобы уже в раннем детстве рядом с ребенком оказался взрослый, который смог бы раскрыть перед ним красоту музыки. Доказано, что музыка имеет возможность воздействовать на ребенка на самых ранних этапах. В первые месяцы жизни малыши реагируют на характер музыки. Важно уже в раннем дошкольном возрасте дать детям яркие музыкальные впечатления, побудить сопереживать музыке.[1]. Дошкольники имеют небольшие представления о существующих в реальной жизни чувствах человека. Музыка, передающая всю гамму чувств и их оттенков, может расширить эти представления. Музыка развивает ребенка и умственно. Формирование музыкального мышления способствует общему интеллектуальному развитию. Словесный запас детей обогащается образными словами и выражениями. Музыка развивает эмоциональную сферу. Эмоциональная отзывчивость на музыку – одна из музыкальных способностей. Она связана с эмоциональной отзывчивостью и в жизни, с воспитанием таких качеств, как доброта, умение сочувствовать другому человеку.

А также:

- формирует готовность к дальнейшему обучению;
- развивает навыки общения и соучастия, контактности, доброжелательности, взаимоуважения;
- формирует у детей качества, способствующие самоутверждению личности: самостоятельность и свободу мышления [6].

При создании условий для формирования ранних музыкальных способностей ребенка, следует ориентироваться на то, что ребенку очень сложно удержать долгое время внимание произвольно, ему интересно восприятие активной предметной деятельности. Поэтому, планируя занятия музыкой, необходимо наполнять их активными, разнообразными двигательными формами, эмоционально насыщенными и создающими ощущение праздника. От таких занятий у ребенка пробуждается развитие вооб-

ражения и фантазии, а, следовательно, и эмоционально – чувствительная сфера. Одним словом, развитие ранних музыкальных способностей имеет взаимосвязь с общим развитием детей. В науке давно выведена закономерность: чем меньше возраст ребенка, тем большее влияние на его развитие оказывают конкретные условия и обстоятельства его жизни. Музыка является активно действенным средством эмоциональной коррекции, помогает детям войти в нужное эмоциональное состояние.

Раннее музыкальное развитие формирует сенсорные способности, то есть способность различать высоту звучания, динамику, тембр, темп, а так же служит отправной точкой в формировании музыкального мышления и памяти. Ребенок начинает учиться слушать музыкальные произведения. Поэтому, формируя музыкальное мышление у ребенка, развивается способность услышать настроение простых музыкальных произведений. Методику раннего музыкального развития основывают как поступательное движение от восприятия музыкальной композиции, через исполнение и творчество, к музыкальной деятельности. Следует отметить, что системный подход к занятиям подразумевает планомерное развитие названных компонентов. Занятия должны включать рациональное объединение музыкально – ритмических, вокальных, музыкально – изобразительных упражнений. Переход от одного упражнения к другому необходимо осуществлять поэтапно, постепенно усложняя задание.

Родители и педагоги должны отчетливо представлять конечный результат от занятий, которые они спланировали для раннего музыкального развития ребенка [9]. Важно, чтобы педагог сумел убедить родителей, что только заинтересованностью можно добиться успеха в музыкальном развитии детей.

Таким образом, из сказанного выше можно выделить основные задачи раннего музыкального воспитания:

- Развить музыкальные и творческие способности с помощью различных видов музыкальной деятельности, учитывая возможности каждого ребенка.
- Способствовать формированию общей духовной культуры.
- Участвовать в воспитании человека, который способен ценить, сохранять и приумножать ценности мировой и родной культуры.

### **Виды и формы организации музыкальной деятельности детей**

Приобщать к музыке детей следует в процессе основных видов музыкальной деятельности: пение, музыкально-ритмические движения, исполнительство, восприятие музыки.

**Восприятие** является здесь ведущим. И исполнительство, и творчество детей базируются на ярких музыкальных впечатлениях. Развитое восприятие обогащает все творческие проявления детей. Любому виду музыкальной деятельности предшествует восприятие музыки – слушание и осо-

знание ее эмоционального содержания. При восприятии музыки дети различают ее настроения, их смену, элементы изобразительности, жанровые особенности. Слушание складывается из следующих действий:

- слушания произведений;
- слушания в процессе разучивания песен

Вторым видом музыкальной деятельности является детское **исполнительство**. *Пение* является массовым и доступным видом исполнительства. В пении реализуются музыкальные потребности ребенка, знакомые и любимые песни он может исполнять по своему желанию в любое время. Пение наиболее близко и доступно детям. Очевидно воздействие его на физическое развитие детей: способствует развитию и укреплению легких; развивая координацию голоса и слуха, улучшает детскую речь; влияет на общее состояние организма ребенка; вызывает реакции, связанные с изменением кровообращения, дыхания. По мнению врачей, пение является лучшей формой дыхательной гимнастики. Третьим видом можно назвать **музыкально – ритмическую деятельность**. Все музыкально – ритмические движения выполняют общую задачу – добиться слитности характера движения и музыки.

Четвертый вид деятельности – **детское музыкальное творчество**. В пении это импровизация простейших мотивов, придумывание своих мелодий на заданный текст.

Пятым видом является **изучение элементарных сведений** о музыке [4].

### **Значение и задачи слушания-восприятия музыки**

Любовь к музыке формируются у ребенка, прежде всего, в процессе ее слушания, благодаря которому у детей развивается музыкальное восприятие, закладываются основы музыкальной культуры. Слушание музыки в значительной степени способствует развитию музыкальных способностей. Слушание - углубляет представления детей об окружающем. В процессе необходимой речевой практики, которая имеет место в анализе музыкальных произведений, формируется умственная деятельность дошкольников. Получая с детства разнообразные музыкальные впечатления, ребенок привыкает к языку интонаций народной классической и современной музыки, накапливает опыт восприятия музыки, различные по стилю. Знаменитый скрипач С.Стадлер однажды заметил: «Что бы понять прекрасную сказку на японском языке, надо хотя бы немного его знать». Наблюдения свидетельствуют о том, что дети раннего возраста с удовольствием слушают старинную музыку И.С.Баха, А.Вивальди, В.А.Моцарта, Ф.Шуберта и других композиторов – спокойную, бодрую, ласковую, шутивную, радостную. На ритмичную музыку они реагируют произвольными движениями. На протяжении всего дошкольного детства круг знакомых интонаций расширяется, закрепляется, выявляются предпочтения, формируются начала му-

зыкального вкуса и музыкальной культуры в целом. Вместе с тем качество восприятия музыки не связано только с возрастом. Неразвитое восприятие отличается поверхностностью. Оно может быть и у взрослого человека. Качество восприятия во многом зависит от вкусов, интересов. Если человек рос в «немузыкальной» среде, у него зачастую формируется негативное отношение к «серьезной» музыке. Такая музыка не вызывает эмоционального отклика, если человек не привык сопереживать выраженным в ней чувствам с детства.[9] Н.А.Ветлугина пишет: «Развитие музыкальной восприимчивости не является следствием возрастного созревания человека, а является следствием целенаправленного воспитания»[4].

При определении задач по слушанию музыки необходимо учитывать возрастные возможности ребенка. Дети уже в раннем детстве различают общее настроение, характер музыки, воспринимают ее эмоциональное содержание. У 3-летних малышей сравнительно слабая устойчивость внимания, быстрая его переключаемость - они лучше воспринимают небольшие произведения, яркие по своим образам. Эмоциональнее они откликаются на вокальную музыку. Для этого возраста характерны внешние проявления чувств при слушании - жесты удивления, радость, выражающаяся в подпрыгивании, хлопках в ладоши. Чувства, вызываемые музыкой, быстро возникают и быстро исчезают. У детей 4-5 лет уже заметна некоторая устойчивость в музыкальных переживаниях. Они очень живо, бурно, весело откликаются на бодрые плясовые мелодии, у них возникает большая, чем у малышей, заинтересованность в содержании музыки. Дети часто хотят узнать, о чем рассказывает музыка. Отмечаются отдельные проявления слуховой наблюдательности. У детей 5-7 лет значительно изменяются особенности музыкального восприятия в результате полученного ими опыта по слушанию музыки. Вырабатываются произвольное внимание, умение сосредоточиваться при слушании, улавливать детали исполнения. Они отличаются любознательностью, начинают более осознанно интересоваться музыкой. Появляются любимые произведения, которые они готовы слушать неоднократно. При повторном слушании дети замечают новые, ранее не отмеченные детали построения музыкального произведения. Они способны уловить и установить не только общее настроение, характер произведения, но и смену их на протяжении развития музыкальных образов. В памяти детей создается «фонд» любимых произведений, которые они слушают неоднократно, узнают и различают. Постепенно развивается музыкальная память. Многие первые музыкальные впечатления человек помнит всю жизнь [3].

Навыки культуры слушания музыки формируются на основе воспитанных в детстве умений прислушиваться к музыке. Детей 3-4 лет приучают дослушивать песню или инструментальную пьесу до конца, а затем прослушать ее вторично, обращая внимание на определенные ее стороны. У них вырабатываются навыки устойчивого слухового внимания. А это

означает, что ребенок способен эмоциональнее и сознательнее воспринимать музыку и испытывать силу ее воздействия, что ведет к воспитанию культуры слушания музыки. Вначале от детей не требуется точных формулировок, запоминания сложных терминов. Имея запас знакомых музыкальных произведений, дети могут различать по характеру и незнакомые им произведения (такие, как марш, пляска, колыбельная). У них формируются первоначальные представления о содержании песен, инструментальных пьес, об их форме, средствах музыкальной выразительности[1].

Весь репертуар по слушанию музыки можно разделить на тематические группы, например: «Музыка выражает настроение и характер человека», «Песня, танец, марш», «Игрушки», «Животные и птицы», «Природа в музыке», «Музыкальные инструменты». Педагог отбирает в каждой теме произведения, доступные детям. Они должны быть с яркой мелодикой, выразительными интонациями. Например, в 1 тему «Музыка и настроение» можно включить следующие произведения – «Весело-грустно» Бетховена, «Ласковая просьба» Свиридова, ко 2 теме «Песня, танец, марш» можно отнести русские народные песни, «Вальс», «Польку» и «Марш деревянных солдатиков» Чайковского, «Марш» Шумана, и т.д. Остальные произведения можно найти в Приложении. Слушание музыки полезно сопровождать показом репродукций картин, дающих представление о жизни, обычаях людей той эпохи, в которой было создано произведение. Также можно показать игрушку, олицетворяющую персонаж или предложить ребенку выполнить рисунок, передающий характер музыки. В занятиях нужно широко использовать игровые ситуации, соблюдать меру, следить, чтобы дети не переутомлялись, не начали скучать.

Подводя итог сказанному, нужно отметить, прежде всего, показатели развития ребенка. К концу дошкольного возраста дети должны уметь: внимательно от начала до конца прослушать небольшие музыкальные произведения; эмоционально реагировать на смену настроений в различных частях музыкального произведения; рассказывать о своих музыкальных впечатлениях, чувствах, образах, возникших в процессе слушания; узнавать и называть прослушанные музыкальные произведения; узнавать произведения по мелодии, вступлению; называть правильно жанры музыкальных произведений (марш, танец, песня), определять, инструментальная или вокальная музыка.

#### **Библиографический список:**

1. Радынова, О.П. Музыкальное развитие детей : учеб. пособие для вузов по специальности "Дошк. педагогика и психология". В 2 ч. Ч 1 / О. П. Радынова. – М. : Владос, 1997. – 606 с.
2. Радынова, О.П. Музыкальное развитие детей : учеб. пособие для вузов по специальности "Дошк. педагогика и психология". В 2 ч. Ч 2 / О. П. Радынова. – М. : Владос, 1997. – 397 с.

3. Зими́на, А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 304 с.
4. Ветлугина, Н.А. Музыкальное воспитание в детском саду. – М. : Просвещение, 1981. –240 с.
5. Гогоберидзе, А.Г. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А. Г. Гогоберидзе, В.А. Деркунская. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 320 с.
6. Белоусова, А. А. Методика обучения детей музыке в условиях дошкольной подготовки в системе дополнительного образования / А.А. Белоусова / Педагогическое мастерство: материалы II междунар. науч. конф. (г. Москва, декабрь 2012 г.). – М. : Бу-ки-Ве-ди, 2012.
7. Раннее музыкальное развитие – с чего начать? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novorozhdennyj.ru/vospitanie-detej/rannee-muzykalnoe-razvitie-s-chego-nachat/>
8. Щигалева, Н. С. Специфика музыкального воспитания дошкольников [Электронный ресурс] / Н.С. Щигалева. – Режим доступа: <http://www.bestreferat.ru/referat-50740.html>

## Приложение

### **1 тема: «Музыка, выражающая настроение и характер людей»:**

Бетховен «Весело-грустно», Свиридов «Ласковая просьба», Кабалевский «Плакса», «Злюка», «Резвушка», «Упрямый братишка», «Клоуны», «Печальная история», Шуман «Смелый наездник», «Всадник», «Первая потеря», «Бедный сиротка», Майкапар «Тревожная минута», «Пастушок», «Раздумье», «Маленький командир», Чайковский «Мама», «Утренняя молитва», «В церкви», Гречанинов «Материнские ласки», Прокофьев «Раскаяние», «Дедушка» («Петя и волк»), Мусоргский «Слеза».

**2 тема: «Песня, танец и марш»:** Русские народные песни - «Со вьюном я хожу», «Ходила младшенька», «Во поле береза стояла», «Я на горку шла», «Журавель», Чайковский «Камаринская», «Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Полька», «Марш деревянных солдатиков», «Мазурка», «Русская песня», Майкапар «Романс», «Вальс», «Полька», Гречанинов «Вальс», «Мазурка», Кабалевский «Боевая песенка», Прокофьев «Марш», «Гавот», Шуберт «Серенада», Бах «Менуэт», Верди «Марш» (из оп. «Аида»).

**3 тема: «Игрушки»:** Чайковский «Болезнь куклы», «Новая кукла», «Игра в лошадки», Гречанинов «Верхом на лошадке», Шостакович «Танцы кукол», «Заводная кукла», Кочурбина «Мишка с куклой», Роули «В стране гномов», Кабалевский «Игра в мяч»

**4 тема: «Животные и птицы»:** Кабалевский «Ежик», «Хромой козлик», Сен-Санс «Слон», «Куры и петухи», «Карнавал животных», Майкапар «Мотылек», Галынин ф.п.цикл «В зоопарке» Мусоргский «Балет невылупившихся птенцов», Прокофьев «Шествие кузнециков», «Кош-

ка) («Петя и волк»), Чайковский «Песня жаворонка», Глинка «Жаворонок», Григ «Бабочка», Тевдорадзе «Цирковые лошади», Лядов «Песня комара».

**5 тема: «Природа и музыка»:** Кабалевский «Грустный дождик», Прокофьев «Дождь радуга», «Вечер», «Ходит месяц», «Утро», Чайковский «Времена года», «Зимнее утро», Григ «Весной», «Утро», Майкапар «Эхо в горах», «Весною», Гречанинов «В поле», Глиэр «В полях», Свиридов «Дождик», Назарова «Летний дождик».

**6 тема: «Сказка»:** Майкапар «Сказочка», «Семимильные шаги», «Мимолетное видение», Свиридов «Колдун», Григ «Танец эльфов», «В пещере горного короля», «Шествие гномов», «Дед Мороз», Хачатурян «Вечерняя сказка», Чайковский «Баба – Яга», «Нянина сказка», Мусоргский «Избушка на курьих ножках», «Гном» Прокофьев «Сказочка».

**7 тема: «Музыкальные инструменты»:** Кабалевский «Труба и барабан», «Трубач и эхо», Шостакович «Шарманка», Свиридов «Парень с гармошкой», Чайковский «Мужик на гармонике играет», Майкапар «Музыкальная шкатулка», Лядов «Музыкальная табакерка», Рамо «Гамбурин», Бах «Волынка».

*Терехина Л. Н. преподаватель I квалификационной категории МБОУ ДОД Детская школа искусств №1, г. Димитровград*

## **КООРДИНАЦИЯ РУК ЮНЫХ ПИАНИСТОВ**

Одна из особенностей игры на фортепиано состоит в том, что исполнитель один, без помощи сопровождения, должен охватить все элементы музыкальной ткани и согласовать их между собой таким образом, чтобы ясно и полно донести до слушателя крупный план и мелодические детали. Чтобы выполнить эти задачи, пианист должен обладать большим комплексом навыков, среди которых важное место занимает координация. Координация необходима пианисту для того, чтобы в процессе исполнения сохранить независимость каждого элемента музыкальной фактуры, и в то же время не разрушить гармоничную связь отдельных линий, подчиняя их основному направлению движения и развития музыки.

При отсутствии этого взаимодействия исполнение представляет однообразно звучащий поток звуков, в котором зачастую тонет ведущая линия. Умение правильно скоординировать составные части музыкальной ткани служит залогом исполнительской свободы, которую иногда ищут в чисто мышечном освобождении пианистического аппарата. Недостатки владения координацией отрицательно сказываются на исполнении как сложных, так и лёгких пьес, приводят к неясной градации звучания и технической скованности.

Говоря о координации, мы имеем в виду согласование **движений** пианиста, т.к. все пианистические задачи осуществляются через двигательный процесс. Игровые движения зависят и определяются **мысленно-звуковой картиной**, сложившейся в представлении исполнителя. Выдающийся пианист И.Гофман говорил: «Если мысленная картина ясна, руки выполняют её без затруднений». Следовательно, чтобы скоординировать игровые движения, надо мысленно создать звучащую картину взаимодействия элементов музыки.

Отсюда ясно, что приобретение навыков координации тесно связано с развитием **мышления** (например, ясного представления составляющих линий музыкальной ткани) и **слуха** (способность слышать фактуру музыки в полном объёме). Важную роль играет развитие **техники**, т.к. недостаточная гибкость технического аппарата затрудняет координацию движений и препятствует воспроизведению звуковой картины.

### Навыки координации на начальном этапе обучения

Задачи, связанные с координацией, возникают на первых уроках при разучивании одноголосных песенок двумя руками поочередно:

А. Гедике. Этюд, соч. 36 №11



„Ой ти, дівчино“, українська народна пісня




Чтобы чередование рук было своевременным и плавным, надо уметь распределить внимание между руками, не прерывая игрового процесса. Движения должны быть заранее подготовленными. Каждая рука перед своим вступлением как бы «берёт дыхание» соответственно характеру музыки, но в то же время продолжает общую мелодию, подчиняясь объединяющему «дыханию» целой фразы.

Чередование рук, передающих друг другу мелодию, представляет непрерывный двигательный процесс. У ученика необходимо развивать спо-

способность предварительного осмысливания каждой группы нот, т.е. представить увиденное раньше, чем это сделают пальцы, значит научить учащегося «думать вперёд», а в дальнейшем и научить слышать звук до того, как он будет извлечён.

Так намечаются первые необходимые навыки координации, объединяющие все три фактора: **мышление, слух и двигательный процесс**. В работе с юным пианистом следует учитывать взаимодействие этих факторов в течение всего периода обучения.

Следующий этап в развитии координации наступает при переходе к исполнению пьес двумя руками одновременно. Здесь главные трудности возникают при соединении рук, например, при добавлении к мелодии второго голоса или аккомпанемента. Именно на этой стадии разучивания зачастую искажается звучание и ритм пьесы, допускаются неточности в аппликатуре, штрихах и даже в тексте, нарушается пластичность движений, которые становятся «корявыми».

Чтобы избежать этих недостатков, следует игру двумя руками одновременно начинать с пьес, в которых сопровождающий элемент предельно прост и удобен:



В таких пьесах легче распределяется внимание между руками, особенно если эти навыки уже подготовлены на одnogолосных песенках. Например, взятие очередного аккорда или ноты левой рукой на фоне непрерывной мелодии в правой. При разучивании этих пьес следует сначала хорошо разобрать каждую руку отдельно.

В Этюде Черни добившись цельного и выразительного исполнения мелодии и свободной ориентировки в смене аккордов сопровождения, можно приступить к соединению рук вместе. Перед учеником встаёт важная задача: не допустить искажения мелодической линии при добавлении к ней сопровождения. Для этого партию левой руки нужно играть очень тихо, без погружения в клавиатуру, чтобы взятие аккордов не мешало плавному движению мелодии.



Если внимание не успевает подготовить смену аккордов, то можно немного замедлить мелодию или остановиться перед сменой аккорда, но ни в коем случае не прерывать связного исполнения, т.е. не снимать руки с клавиш в залигованных фразах и не повторять по несколько раз уже сыгранные звуки. В некоторых случаях на первых порах можно даже пропустить отдельные звуки сопровождения, чтобы сохранить целостность мелодии. В дальнейшем, по мере неоднократных повторений, пропуски будут ликвидироваться, замедления и остановки выравниваться, уравниваться и звучание сопровождения.

При таком способе разучивания сводятся к минимуму искажения в процессе соединения рук, и конечная цель достигается быстрее. Кроме того, необходимость непрерывно слушать мелодию на фоне сопровождения помогает установить правильное соотношение звучности между ними. Но главное заключается в организации внимания, слухового контроля и игровых движений в процессе соединения двух различных элементов. Необходимо отметить, что навыки координации формируются в основном в процессе правильного разучивания; в готовом же исполнении, когда движения (иногда неправильные) частично автоматизированы, они трудно поддаются исправлению.

Достижение этих результатов очень важно в начальном периоде, т.к. влияет на приобретение соответствующих навыков в дальнейшем обучении. Значит, на первых порах надо разучивать с учеником как можно больше несложных пьес, в которых легко достигается координация составляющих элементов. Например:

17 Не спеша

При разучивании таких пьес надо добиваться, чтобы партию сопровождения ученик представлял не в виде чередования отдельных нот или аккордов, а как связную линию движения музыкальной ткани. Такое представление является необходимым условием для дослушивания до конца каждого звука сопровождающих голосов и способствует достижению крупного плана музыкальной фразировки. Полезно поучить эту пьесу в следующем варианте:

№ 2 Не спеша

После этого, играя сопровождение полностью, легче будет сохранить достигнутый уровень звучания и независимость фразировки мелодической линии на фоне непрерывного движения четвертей в левой руке.

В этой работе немалая роль принадлежит естественной и удобной аппликатуре, с помощью которой легче увязать голоса в цельные линии. Педагог должен выбирать для ученика репертуар с учётом применения подобной аппликатуры и следить за точным её соблюдением, особенно при соединении рук.

По мере усложнения пианистических задач следить за горизонтальным развитием музыкальной ткани. «Горизонтальное мышление» способствует связному и живому развитию исполнительского процесса, избавляет его от статичности. Оно помогает развязать «узлы» - излишние акценты, возникающие от сцепления голосов, добиваясь независимости их движения.

В репертуаре ученика на всех этапах большое место должны занять произведения с ясными и чёткими очертаниями фактуры. Сюда относятся пьесы полифонического склада, произведения классиков, и многие другие

пьесы с таким строением ткани, при котором легче формируется представление о взаимодействующих линиях, где успешнее осуществляется их координация в процессе исполнения.

### **Упражнения для развития координации**

Большим подспорьем в приобретении навыков координации служат вспомогательные упражнения, которые можно давать ученикам на разных этапах обучения; степень их сложности должна соответствовать уровню развития ученика. На первых уроках применяются простые упражнения, на которые затрачиваются не более 10 минут; их нужно выполнять дома ежедневно в течение 1-2 месяцев.

**Упражнение 1** (вертикальное). Ребёнок поочерёдно поднимает и опускает руки. Сравните с движениями двух лифтов в доме. Усложняйте упражнение в следующем порядке: руки опускаются на расслабленные кулачки, затем на все пальцы, на 1 и 5 пальцы и, наконец, на каждый палец отдельно.

**Упражнение 2** (горизонтальное). «Машинка». *1 вариант.* Ребёнок водит маленькую игрушечную машинку то влево, то вправо (передний ход, задний ход). Следите, чтобы впереди шёл кистевой сустав и вёл за собой пальцы, держащие игрушку. *2 вариант.* Разделите стол на две части (дорога для левой руки, дорога для правой). До линии машинку следует вести левой рукой, затем плавно перехватить правой и вести по второй половине стола, выполнить возвратное движение и т.п.

**Упражнение 3** «Марширующие гномы». Пальцы «шагают», как гномы шагают ножками. Работают 2-3 пальцы, 2-4, 3-1, 2-1, 2-5, 3-5, 1-5, 4-3. Расскажите историю о забавных гномах, которые шагают ножками, сидя на стульчиках. Предложите ребёнку тоже так попробовать. Обратите внимание на движения его тела: ноги шагают, колени согнуты, а сидит он спокойно, не подпрыгивая. Теперь ученику понятно, что кисть остаётся в спокойном состоянии, а двигаются только согнутые пальцы.

**Упражнение 4** «Паучок», или «Краб». «Шагают» все пальцы. Преподаватель, а дома мама даёт команду, какими пальцами «шагать». Причём следует называть разные пальцы для левой и правой руки. Например, одновременно «шагают» в левой руке 5-1, и в правой 3-5. Так ребёнок быстро запомнит номера пальцев.

Важным для координационной техники игры является освоение всего фортепианного пространства. Чувство уверенности нахождения на огромной клавиатуре освобождает ученика от зажатости и скованности. Для этого предлагаются следующие упражнения, которые легко запоминаются и дают максимальную координационную свободу.

### **Хроматическая гамма, или «Белый кот, Чёрный кот и Мышки».**

Упражнение помогает собрать кисть руки в горсть: оно развивает сильные пальцы – 1, 3 и освобождает кисть от напряжения. Эта гамма по-

лезна для освоения белых и чёрных клавиш, необходима для правильной постановки 1 пальца. Игра хроматической гаммы двумя руками развивает способность к концентрации внимания: на промежутке между чёрными клавишами каждая рука использует противоположную аппликатуру.

**Трезвучия, или «три сестры - два брата».** Трезвучия учат координации одновременно трёх пальцев руки. Вначале это очень трудно, и дети путают 1, 3, 5 пальцы с 2, 4. Разделив пальчики на «девочек» и «мальчиков», обращаем внимание детей на разницу этих двух групп пальцев. Вначале, когда упражнение играется отдельными руками, дети следят, чтобы в группу 1, 3 и 5 не затесались «непрощенные гости» 2 и 4. Чтобы совладать с координацией этих пальцев, они играют трезвучие много раз.

Позже, когда это даётся им без труда, начинается игра трезвучий по октавно и в быстром темпе. Это помогает детям освоить октавы на мышечном уровне. Потом упражнение играется обеими руками – и развивает координацию обеих рук.

**До мажор в расходящемся движении.** Это упражнение совершенно симметрично. Оно учит подкладывать 1 палец для непрерывного проигрывания гаммы. Гамма играется в расходящемся движении, поочерёдно каждой рукой. От «до» 1 октавы и до конца клавиатуры. Сначала выучивается «магическая формула»: 1,2,3 – 1,2,3,4 – 1,2,3 – 1,2,3,4 – 1,2,3 и т.д.

Когда каждая рука освоила эту работу, нужно играть гамму двумя руками от «до» 1 октавы в противоположном движении «до упора» - «пока рук хватает». Это упражнение развивает навык «слепого» ощущения клавиш и технику противоположного движения. Оно помогает усвоить расположение белых клавиш и их звучание по порядку.

Развив координацию до уровня «свободного бегания» вперёд и назад по клавишам, ребёнок может приступить к освоению других задач.

Полезно для развития координации рук в одновременном непрерывном движении **упражнение «Рыбак» по Ганону №1.** А.Д.Артоболевская «оживляет» это упражнение образом **рыбака**, забросившего в воду свой невод и постепенно его вытягивающего. При движении вверх слова:

*Вот рыбак закинул невод,  
Он из речки рыбу тянет –  
Очень славный будет ужин!  
Вот костёр горит, пылает,  
Всех ребят рыбак сзывает –  
Вкусный суп из рыбки варит,  
Всем по полной чашке дарит!*

При движении вниз:

*Даст он Мите, даст он Саше,  
Маленькой он даст Наташе,  
Чёрненькой он даст Ирише,  
Даст он Пете, даст он Грише,*

*Даст он Феде, даст он Маше,  
Не забудет и о Даше.  
И кусочек рыбки съест он сам.*

Это упражнение очень нравится детям, становится чуть ли не «самой любимой пьесой». Они вместе с рыбаком «трудятся и награждают» рыбкой того, кого им хочется, а их руки незаметно преодолевают всё, что казалось трудным для ученика.

**Упражнение «Танкист» по «Ганону №2».** Стараясь «оживить», наполнить конкретным содержанием, Артоболевская ассоциирует это упражнение с *образом движущегося танка* и объясняет детям о необходимости непрерывного движения пальцев подобно бесконечному движению гусениц танка. Этот образ очень вдохновляет детей и они, сочиняя «на ходу» свои слова подтекстовки, подчас не замечая однообразия и трудностей, усердно играют многократно повторяющуюся фигуру:

*Брат Василий — очень смелый,  
Доблестный танкист умелый.  
К ратному труду привычный,  
Пограничник он отличный,  
Самый лучший на заставе.  
И представлен был к награде,  
Едет в танке на параде!  
Долго, долго он трудился,  
С грозным танком подружился,  
Не страшны ему преграды.  
Взрослые и дети рады,  
Что всегда стоит на страже  
Днём и тёмной ночью даже —  
Край родной наш охраняет он!*

Другим вспомогательным материалом для развития координации служит исполнение знакомых песенок в соответствующей обработке, где выписывается только фактура сопровождения, а мелодию ученик должен играть наизусть. Задания такого рода нужно давать на начальном этапе обучения. При этом активизируется слух, осмысливаются составляющие линии фактуры, развиваются полифонические навыки и совершенствуется координация движений.

Довольно часто из-за нарушения координации между левой и правой рукой сбивается ритм. Следующие упражнения можно рекомендовать начинающим ученикам. Положите руки на стол, будто играете на пианино. Теперь по очереди ударьте каждым пальцем по столу, начиная с мизинца и заканчивая большим пальцем. Старайтесь, чтобы удары получались равномерно. Прodelайте это упражнение одновременно обеими руками :

а) 5, 4, 3, 2, 1 и обратном направлении : 1, 2, 3, 4, 5.

б) Л.р. 5, 4, 3, 2, 1 пр.р. 1, 2, 3, 4, 5. И в обратном направлении, одновременно обеими руками : л.р. 1, 2, 3, 4, 5, пр.р. 5, 4, 3, 2, 1.

в) Объедините два последних упражнения, т.е. сначала сыграйте одновременно обеими руками : л.р. 5, 4, 3, 2, 1, пр.р. 1, 2, 3, 4, 5. Затем: л.р. 1, 2, 3, 4, 5, пр.р. 5, 4, 3, 2, 1.

Упражнения можно варьировать, добавляя двойные нажатия, изменяя ритм и т.д. С помощью этих упражнений можно добиться хорошей координации рук. Начинать с медленного темпа и постепенно его наращивайте. Упражнения, направленные на развитие координации, способствуют всестороннему развитию человека и утончают его нервную систему, поэтому их можно делать в любом месте и в любое время.

Чтобы тренировать соответствующие мозговые центры, отвечающие за недостатки координации, можно поиграть гаммы в следующих вариантах:

1. Различной динамикой: пр. р.-форте, л.р. –пиано, и наоборот.
2. Различной артикуляцией: пр. р.-легато. л.р.-стаккато и наоборот.
3. Различный метроритм: одна рука – дирижер, отсчитывает опорные доли.

Игра гамм развивает не только технические качества: беглость, четкость, ловкость, независимость пальцев, но и координацию движений обеих рук.

Итак, приобретение навыков координации связано с решением довольно широкого круга задач: *активизация слуха, развитие горизонтального мышления и организация игровых движений*, наконец, точность и *быстрота разучивания*. Именно этой работе, как одному из важных факторов музыкально-пианистического развития, уже в начальном периоде обучения необходимо уделять большое внимание. При этом следует исходить из индивидуальных возможностей учеников и не перегружать их чрезмерными заданиями, особенно двигательного-технического характера. Такая перегрузка в большинстве случаев приводит к скованности пианистического аппарата и отвлекает внимание ученика от музыкально-звуковых задач.

#### **Библиографический список:**

1. Тимакин, Е.М. Навыки координации в развитии пианист / Е.М. Тимакин. – М. : Советский композитор, 1987. –119 с.
2. Артоболевская, А. Дети и музыка / А.Д. Артоболевская // Малыши и музы. – М., 1972.
3. Ганон, Ш.Л. Пианист-виртуоз / Ш.Л. Ганон. – Будапешт : Музыка, 1964.
4. Смирнова, Т. Интенсивный курс фортепиано / Т.И. Смирнова. – Москва : ЦСДК, 1994.
5. Авдеев, А. Упражнения на координацию рук.

*Анохина В. П. преподаватель фортепиано I категории  
МБОУ ДОД Детская школа искусств №2, г. Димитровград*

## **ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ МУЗЫКЕ С РАССТРОЙСТВОМ АУТИЧНОГО СПЕКТРА**

Аня занимается в моем классе второй год. Первые шаги в обучении давались чрезвычайно трудно. Нарушалась последовательность в освоении информации, рассеянное внимание, нежелание контактировать с учителем, речевые дефекты, проблема с координацией, слабая моторика. Традиционные формы обучения не давали результатов. В телевизионной передаче «Закрытый показ» (ведет Гордон) транслируется неигровой фильм «Антон, тут, рядом», режиссер Любовь Аркус (Лента отмечена на Венецианском фестивале). Стало понятно, что моя проблема в незнании вопроса.

Аутизм – расстройство, возникающее вследствие нарушения развития головного мозга и характеризующиеся дефицитом социального взаимодействия и общения. Аутизм – порок развития, в значительной степени, влияющий на вербальное и невербальное общение, на социальное общение, отрицательно влияет на способность к обучению.

За последние 10 лет фиксируют рост числа таких детей. Статистика США, Японии, Германии, Франции. С чем это связано? Есть масса гипотез. Возможно влияние различных факторов: от генетических до экологических. Есть версия, что Аутизм – результат вмешательства в иммунную систему (вакцинация), либо серьезная вирусная инфекция. Что стало причиной? Экология, мутация генов – неизвестно.

Отличительная черта, страдающих аутизмом – недостаток социального общения. Они часто проводят время в одиночестве; не могут близко общаться, должны учиться смотреть в глаза. Не пытаются обратиться за помощью к людям, когда они обижены. Аутисту невероятно сложно выразить свои чувства в социально приемлемой манере. У них другое мировосприятие.

Обучение таких детей находится в прямой зависимости от их интеллекта. Есть разные ступени IQ: 50%, 70%, 100%. Специалисты отмечают, что Аутисты имеющие 80%, 100% IQ, обладают высокоразвитым логическим мышлением, такие люди способны к серьезной концентрации на какой-то одной проблеме, не связанной с коммуникацией. Как герой голливудского фильма «Человек дождя» - фотографическая память, математические способности.

Поэтесса Соня Шаталина пишет замечательные стихи, но она не разговаривает. Глеб Попов – один из лучших арфистов Европы. Владелец уникального дарования – у него абсолютный слух. Обучался в музыкальном училище г. Минска. Исключен за неуспеваемость по физике и матема-

тике. В дальнейшем брал уроки у Веры Дуловой. В Москве Глеб Попов – лауреат международных конкурсов, в Минске – человек с ограниченными возможностями, инвалид 2 группы, живет на пенсию. Даёт благотворительные концерты для детских домов и интернатов, для детей инвалидов.

«Аутизм - не диагноз, а явление души, которое образуется у каждого, если рядом нет понимания. Аутизм - не трагедия, трагедия отношение отношения общества к этой проблеме». ( М. Беркович). Эти люди нестандартно мыслят. Они другие. Испытывают затруднения в выражении своей мысли. Услышав сказанное слово, не в состоянии обработать полученную информацию, отделить важное от несущественного. Поведение таких детей воспринимается, по меньшей мере, странно. У них повышенная сенсорная чувствительность - дети остро чувствуют запахи, ощущают движения, слышат звуки. Обычному человеку сложно понять, что ребенку физически больно, когда кто-то говорит голосом определенного тембра. Аутисты не всегда могут выделить из гула голосов обращенную к ним речь. Представьте, что вместо одного слышать одновременно тысячу равных по значимости звуков. Дети затыкают уши, могут громко кричать - только для того, чтобы абстрагироваться от сенсорной перегрузки, перекрыть каналы связи за счет крика. Это акт самосохранения, а окружающим кажется, что ребенок истерит.

Для большинства из нас интеграция (объединение в целое) наших чувств помогает понять, что мы ощущаем. Например: мы едим спелый персик, одновременно работают чувства осязания, обоняния и вкуса. Мы ощущаем шершавость его кожуры руками, сладкий запах и вкус сока, когда мы его откусываем. У детей с Аутизмом шершавость может причинить боль, запах вызвать тошноту.

На начальном этапе обучения Аня не позволяла прикасаться к рукам. Она прятала их, или просто резко отталкивала. Это продолжалось не один урок. Только слова: «Посмотри, какие у меня чистые руки, а ты свои не мыла перед уроком. Иди помой – тогда я буду делать твою ручку красивой.» тогда я получила разрешение. Но одна неосторожная фраза - «Отдай мне свою ручку» - чуть не разрушила все мои усилия. Аутисты очень чувствительны лингвистически. Показываем изображение яблока и спрашиваем: «Что это?». Аутист может молчать в ожидании конкретизации вопроса. Потому-что он не понял «это» - что именно? Бумага на которой изображено яблоко? Книга? Круг? Тыкающий палец? От того как именно задается вопрос зависит и ответ. В своей книге Ирис Юхансон пишет, иногда примешиваются другие ощущения, цветовые картинки, и тогда Аутист может вообще перестать вас слушать. У него сместились приоритеты – он не понимает, что слушать говорящего важнее, чем впитывать другие ощущения.

Мы с Аней работали по сборнику, где были картинки. Каждый урок она перелистывала всю книгу, выбирая картинку. Теперь на уроке только тот лист с которым работаем, а в конце урока я играю то что она захочет.

Это как похвала. Аня любит слушать музыку. К школьному возрасту ребенок начинает интересоваться другими детьми, хочет быть учеником. Это желание может угаснуть, если его вовремя не поддержать. К счастью у девочки очень заинтересованные, любящие и терпеливые родители, и еще полученный опыт общения в детском саду.

Дети с аутичным расстройством мотивируются необычным способом. Нужно выяснить, что будет подстегивать его интерес к обучению. Начинать занятия с деятельности, которую любит ребенок, которая доставляет ему приятные сенсорные ощущения, т.е. всегда ориентироваться на его интересы. Нужно принять все меры для максимального противопоставления положительных и отрицательных последствий, чтобы научить ребенка понятию причины и следствия.

Похвала сама по себе вначале недостаточна, но ее можно совмещать с более осязаемой наградой. (Любимая игрушка на пианино и, непременно, конфетка. Бабушка приводит на урок Аню и всегда говорит ей напутственное слово: «Занимайся хорошо, тогда пойдем в кафе»). В конце концов осязаемую награду можно убрать и продолжать, ставшими более значительными, улыбку и похвалу. Дети с аутичным расстройством обучаются «визуально». Они нуждаются в том, чтобы у них была возможность видеть информацию, чтобы интерпретировать ее. Необходимо разбивать каждое задание на очень маленькие шаги. Дети с «Аутизмом» обучаются «буквально». Им необходимо, чтобы ожидания, пожелания, инструкция и обратная связь предоставлялась явным и однозначным образом. Построение урока должно быть предсказуемо. Важно создать деловую обстановку, сводя до минимума слуховые и визуальные помехи. С очень структурированной обстановки, продвигая к более обычному окружению по мере достижения успеха, чтобы ребенок мог работать и при отвлекающих обстановках.

Аня стала более активна на уроках сольфеджио и хора. Проявилась чистая интонация. Ранее девочка просто «выкрикивала» звуки. Самый эффективный способ заучивания мелодии - сольфеджирование, т.к., чтение текста для нее представляет большую трудность. Нет навыка: ноты сформировать в мелодию. Мы пошли обратным путем. 1 этап – сольфеджирование, 2 этап – совмещение с нотным текстом. Ребенок может демонстрировать крайнюю избирательность, фокусируя свое внимание на части предмета, вместо целого. Сначала надо помочь выполнить задание и создать «впечатление успеха». Только после этого начинать работу обучения новому навыку. При хорошей крупной моторике обнаруживаются затруднения координации, ребенок выглядит неуклюжим, у него отсутствует моторная умелость, мелкая моторика отстает от возрастного уровня. Обнаруживается дефицит зрительного и слухового направления. Прохлопываю ритм – частично отвечает мне, а далее все переходит в «окации», так называемая «самостимуляция». Она в восторге. Ставлю ладони, на них она

воспроизводит ритмический рисунок своими ручками. Надо только вовремя убраться, когда приходит в восторг. Удовольствие от танцевальных движений под музыку также воспитывает чувство ритма.

Аня очень любит слушать музыку. Играю марш, один, другой – слышу за спиной топот, – не меняя характера, начинаю играть «Болезнь куклы» Чайковского – за спиной слышу: «нет!» Она подняла ручки и начала покачиваться. Музыка оказывает мощнейшее воздействие на мозг человека. Играю Вокализ Рахманинова, Аня начинает петь довольно чисто и очень старательно.

Аня: - «Эта музыка очень грустная».

В.П.: - «Тебе понравилась?» Аня: -

«Да, но очень грустно, очень...»

И последний случай. К Новому году разучиваем «Маленькую елочку» с использованием гармонических аккордов в левой руке. (Обязательно поэтапно). Это большой успех для нас. Мотивация – скоро Новый Год! Придумываем целый рассказ. Здесь есть и катание с горы, и возвращение домой, и помощь маме, и т.д.

Для работы с такими детьми необходимо:

1. Постоянная работа с родителями.
2. Изучение информационного материала о детях с особыми образовательными потребностями.
3. Воспитательные беседы с учениками, которые общаются с таким ребенком.

Педагогу необходимо найти индивидуальный подход к ребёнку, сбалансировать его умение и навыки, подстроиться к ученику, чтобы он впустил тебя в свое личное пространство, другими словами – заслужить доверие. У каждого аутиста есть свой потолок. Задача: попытаться этот потолок поднять. Мария Беркович в своей книге «Нестрашный мир» пишет «Необучаемый ребенок – это ребенок, которого не обучают, только и всего». Очень важно выработать у ребенка психологическую уверенность в том, что приобретенные знания окажутся полезными, адаптировать в социуме. Мария Беркович тем, кто в контакте с такими детьми:

1. Вы можете сделать мир более предсказуемым и наполненным смыслом.
2. Необходимо развивать навыки социального взаимодействия, социального понимания и коммуникации.
3. Используя зрительно-опорные сигналы сосредоточить на актуальной информации. Для аутиста сложно отделить важную информацию от несущественной.
4. Создать среду, которая бы минимизировала стресс, тревогу, характерные для этих детей. Создать атмосферу внимания и заботы.

У детей, к нашей жизни не приспособленных, есть трудности контакта с внешним миром. Эти трудности можно и нужно смягчить. Детям надо

только помочь, ведь они очень доверчивы. Их легко обмануть, потому что они долго остаются детьми, а сверстники выросли, стали другими. Может так мало в обычной жизни непосредственности, простодушия, такого спонтанного желания обнять весь мир.

В настоящее время проблема гармоничного развития детей с ограниченными возможностями становится одной из приоритетных направлений социальной политики государства. В Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Самаре работают реабилитационные центры. Наталья Водянова открыла свой фонд поддержки аутистов. В нашем обществе большие моральные силы тратятся на решение бытовых и экономических проблем. Сложно в этой ситуации ждать толерантного отношения к детям.

Аутизм – это не болезнь, это особенность. Ее надо не излечивать, а адаптировать к нам, а нас к ним.

#### **Библиографический список:**

1. Беркович, Мария. Нестрашный мир / Мария Беркович; вступ. ст. Л. Аркус. — Спб. : Сеанс, 2009. – 288 с.
2. Юханссон, И. Особое детство : рассказы / Ирис Юханссон; пер. со швед. О. Б. Рожанской. – М. : Теревинф, 2010. – 155 с.

*Хайретдинова Д.Б., преподаватель  
МБОУ ДОД ДШИ №1, г. Димитровград*

### **ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА – ТЕХНИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ**

Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложных видов человеческой деятельности, который требует для своей реализации и личностное развитие, и отлаженную работу психических процессов — воли, внимания, ощущений, восприятия, мышления, памяти, воображения и безупречную согласованность тонких физических движений. Высокого художественного результата невозможно достигнуть, если учащийся не владеет техникой игровых движений, через которые он и передает при помощи музыкального инструмента свои мысли и чувства.

Один из вопросов, который всегда волновал и продолжает волновать педагогов-музыкантов, - это вопрос о воспитании технических навыков учащихся. Ведь фортепианная игра — искусство практическое, требующее определенных технических навыков. Поэтому культура работы над фортепианной техникой относится к наиболее важным вопросам методики обучения игре на фортепиано. Развитие пианистических данных, накопление технических средств идет рука об руку с развитием слуха и музыкального понимания.

Понятие «фортепианной техники» вовсе не сводится к понятию быст-

рой, ловкой и громкой игры. Первое понятие гораздо шире, объемнее, ибо фортепианная техника по преимуществу есть техника художественного выражения. Она включает в себя не только быстроту и ловкость, по и ритм исполнения, динамику, артикуляцию и т.д. Когда говорим о развитии технических навыков у учащихся, то имеем в виду ту сумму знаний, умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых учащийся добивается нужного художественного, звукового результата. Внемузыкальной задачи техника не может существовать.

Таким образом, если техника — это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как его сделать» — говорил Генрих Густавович Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контур исполнительского смысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уведила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению — вот основная установка для работы над техникой! И тогда встречающиеся на пути пианиста трудности окажутся побежденными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной. Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть, что должно получиться, — основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста. Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я — композитор» говорит «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку». Не надо думать, однако, что повседневная работа над развитием технических навыков никак не влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубоко понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нем.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы — к более высокому пониманию музыки. В тех случаях, когда изучаемая пьеса «выходит», эти две, так ясно различимые вначале, стороны работы пианиста сливаются в единый исполнительский процесс.

Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство не представляет исключения. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и

продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, с 6-8-летнего возраста, что в первую очередь связано с трудностями приобретения технических навыков. По-разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются перед ним различные задачи.

Педагог четко должен определить цель, задачу, уровень изучения того или иного материала по развитию технических навыков учащихся. Работу над развитием технических навыков надо проводить на протяжении всего курса обучения и эта работа касается не только скорости, силы, выносливости в фортепианной игре, но она включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению, что предполагает самые разнообразные требования; умение играть очень громко, тихо, мягко, остро, добиваться звучания легкого и глубокого, гулкого; владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре.

### **Модульное обучение**

Одной из форм развития технических навыков у учащихся является технология модульного обучения. Модуль — это логически завершенная часть учебного материала, которая обязательно сопровождается контролем знаний и умений учащихся. Основой для формирования модулей по развитию технических навыков учащихся служит рабочая программа, а в данном случае — программа "Музыкальный инструмент" для детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств) и адаптированная программа, основанная на личном опыте работы с учащимися. Модуль совпадает с темой дисциплины, а точнее блоком взаимосвязанных тем. Однако, в отличие от темы, в модуле все измеряется; задание, самостоятельная работа, посещение учащимися занятий, стартовый, промежуточный и итоговый уровни. В модуле педагог четко определяет цель, задачу, уровень изучения того или иного материала. В модуле должны просматриваться навыки и умения, которыми должен овладевать учащийся. В модульном обучении по развитию технических навыков учащихся все заранее запрограммировано: последовательность изучения учебного материала (упражнения - > гаммы — > этюды), перечень основных понятий, навыков и умений, которыми необходимо овладеть, уровень усвоения и контроль качества усвоения. Особенностью преподаваемого мною предмета предполагает составление большого числа модулей по выбранной теме, так как работу над развитием технических навыков надо проводить на протяжении всего курса обучения и эта работа касается не только скорости, силы, выносливости в фортепианной игре, чистоты, отчетливости исполнения, но она включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению, что предполагает самые разнообразные требования: умение играть очень громко, тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого и глубокого, гулкого; владение всеми градациями фортепи-

анного звука в той или иной фактуре. Понятие базисного содержания дисциплины неразрывно связано с понятием учебного модуля, в котором базисные содержательные блоки логически связаны в систему. В модуле должны быть представлены основные смысловые единицы:

термины; понятия, форма произведений, характер. фразировка и т.д.; динамика;  
классические формы работы.

После изучения учащимися модуля по результатам оценок обязательно нужно дать учащемуся необходимые рекомендации, но часто ученик сам может судить о степени своей успешности в овладении учебным материалом.

Модуль должен содержать познавательную и учебно-профессиональную части. Первая формирует теоретические знания (знания терминов, кварто-квинтового круга тональностей, гармонический анализ и т.д.), вторая — профессиональные умения и навыки на основе приобретенных знаний (изобретательность в преодолении трудностей и своих недостатков, постановка перед собой музыкально-технических задач, стремление к выразительному, качественному исполнению и т. д.). В основу модульной интерпретации учебного курса должен быть положен принцип системности, предполагающий:

а) Системность содержания, без наличия которого ни дисциплина в целом, ни любой из ее модулей не могут существовать.

б) Чередование познавательной и учебно-профессиональной частей модуля.

в) Системность контроля, логически завершающего модуль.

### **Технология создания модулей**

Работа по созданию модуля для развития технических навыков у учащихся должна строиться с учетом возрастных и психологических особенностей развития ребенка. Она должна быть посильной и последовательной и строиться на основе принципа наглядности, а точнее показа педагогом игры на фортепиано. Любая педагогическая деятельность, как мы знаем, начинается с цели. Поставленная цель развития у учащихся технических навыков заставляет задуматься о том, где и когда воспитываемые у учащегося качества будут востребованы. Эта цель рождает идеи о путях ее достижения на уроках специальности и в домашних занятиях ученика.

Работу над развитием технических навыков надо проводить на протяжении всего курса обучения и эта работа касается не только скорости, силы, выносливости в фортепианной игре, чистоты, отчетливости исполнения, но она включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению, что предполагает самые разнообразные требования: умение играть очень громко, тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого и глубокого, гулкового; владение всеми градаци-

ями фортепианного звука в той или иной фактуре.

Работа по развитию технических навыков у учащихся должно строиться с учетом возрастных и психологических особенностей ребенка. Она должна быть посильной и последовательной и строиться на основе принципа наглядности. Любая педагогическая деятельность, как мы знаем, начинается с цели. Поставленная цель развития у учащихся технических навыков заставляет задуматься о том, где и когда воспитываемые у учащегося качества будут востребованы. Эта цель рождает идеи о путях её достижения на уроках.

В заключение надо сказать, что развитие технических навыков учащихся – это последовательное и непрерывное движение взаимосвязанных этапов, которое состоит в том, чтобы создавать предположительные варианты предстоящего обучения и прогнозировать его результаты.

#### **Библиографический список:**

1. Алексеев, А. Методика обучения игре на фортепиано /А. Алексеев. – М. : Музыка, 1978. – 286 с.
2. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М. : Советский композитор, 1989. – 144 с.
3. Гутман, Т.Д. О работе над музыкальным произведением / Т.Д. Гутман. – М. : Музыка, 1970. – 102 с.
4. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Нейгауз. – 6- изд. – М. : Классика – XXI», 1999. – 232 с.
5. Сиротина, Т. Ритмическая азбука /Т. Сиротина. – М. : Музыка, 2007. – 96 с.
6. Грач, Б.Я. Основные методические положения начального обучения игре на фортепиано / Б.Я. Грач. – М. : Музыка, 1965.
7. Коган, Г. У врат мастерства. Работа пианиста / Г.У. Коган. – М. : Музыка, 1969. – 75 с.

*Русанова Л.В. преподаватель МБОУ ДОД Детская школа искусств №2, г. Димитровград*

### **ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Знакомство с музыкальным произведением начинается с самостоятельного прочтения нотного текста и преодоления технических трудностей. Вся эта работа может быть условно разделена на три этапа: 1. Знакомство с произведением и разбор нотного текста; 2. Проработка звуковых и технических деталей; 3. подготовка к концертному исполнению.

I. Для начинающих трудность состоит в разборе произведения. Известно, что как только ученик разобрался в тексте и игровых приёмах, он старается играть наизусть. Такое стремление вырваться из оков нотного

текста вполне закономерно. Владея музыкой внутренне, ученик хочет почувствовать радость собственного исполнения.

### 1) Первый этап работы:

#### а) ознакомление

Задаёт творческий заряд к работе. Его неотъемлемой частью является яркое исполнение произведения педагогом, сопровождаемое доступными пояснениями о жанре, форме, особенностях муз. языка. Первый этап подготавливает ученика к более осознанному разбору к изучению муз произведения.

б) *разбор*. Более самостоятельная стадия изучения произведения. Учащийся должен уяснить характер музыкальной ткани - особенности мелодии, сопровождения, голосоведения, динамики, артикуляции, темпа, смысл исполнительских указаний в тексте. Цель такого разбора – слышание всех слоёв музыкальной ткани.

### II. 2) Второй этап работы:

На начальном этапе допускается прочтение лишь основного в тексте: звуковысотности и метроритма. Но в дальнейшем, а звучание включаются всё больше штриховые, динамические, темповые краски. Здесь следует отметить *работу над преодолением художественных и технических трудностей*.

а) Большое внимание должно быть уделено *вопросам аппликатуры*. Очень важно, чтобы ученик осознавал её роль в раскрытии выразительных сторон произведения и научился свободно ориентироваться в аппликатуре.

Закономерности удобного последования пальцев в поступенной позиционной и гаммаобразной фактуре, коротких и ломаных арпеджио, интервалах и гармонических фигурациях учащийся осваивает на исполняемых произведениях, особенно на этюдах. Постепенно владение техническими закономерностями становится автоматизированным процессом. Этому способствует систематическая игра гамм.

Аппликатурные приёмы направлены на выразительность интерпретации мелодии и ритма. Необходимость комплексного подхода вызвана поставленными перед учеником художественными задачами.

III. Успешное изучение произведения зависит от умения *читать ноты с листа*. Учить читать с листа – значит приобщать ребёнка к музыке, развивать его муз. мышление.

Чтение с листа опытного концертмейстера состоит из трёх процессов:

1) зрительного восприятия нотного текста; 2) его внутреннего слышания и 3) воплощение на инструменте.

Развитая способность к чтению с листа выражается следующей формулой: *вижу – слышу – играю*.

В комплексе переработка зрительного восприятия в слуховое при прочтении с листа совершенствуется на протяжении длительного периода

обучения. Наиболее важным является слуховой компонент, примером тому служит более свободное более свободное прочтение знакомой музыки.

Целостное прочтение нотного текста с листа обеспечивается предварительным простором фактуры произведения, направленным на выявление мелодии, сопровождения, ритмического рисунка, повторяемости ритмических и аппликатурных групп.

При исполнении необходимо зрительно контролировать свои действия на клавиатуре. Этим вырабатывается более углубленное слышание.

IV. При подготовке к **концертному исполнению** требуется длительный репетиционный период с вынесением исполняемой программы на сцене. Желательно поиграть на том инструменте (рояле), который будет концертным.

На сцене очень важно доработать динамические, штриховые, тембровые, регистровые, фразировочные и др. красочно-звуковые пласты, которые будут решающими в создании нового худ. образа. Вероятно, потребуются новое отношение к технической стороне. Репетиционный период, а так же период концертного исполнения может быть достаточно длительным. Важно время от времени возвращаться к предыдущему этапу освоения и по новому обогащать произведение проработкой деталей, штрихов, темповым разнообразием, наполняя исполнение новым муз. - художественны прочтением.

*Ганидеева Э.Б. преподаватель МБОУ ДОД Детская школа искусств №1, г. Димитровград*

## **КОНЦЕРТМЕЙСТЕР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КЛАССЕ**

### **Введение**

В 1943 году в городе Мелекесе открылась первая детская музыкальная школа. Педагогический состав состоял из четырех преподавателей: две балерины, скрипач и пианистка. Обучалось 42 ученика. В этом году детская школа искусств № 1 открыла двери своим ученикам в 71-й раз. Дети обучаются на фортепианном, хоровом, струнном, хореографическом и отделении народных инструментов. Мне хотелось бы остановиться на отделении хореографии. В 2003-м году было вновь воссоздано это отделение на базе нашей школы. С каждым годом число желающих учиться искусству танца возрастает. За эти годы мне довелось поработать с тремя хореографами, и все они яркие, индивидуальные личности, отличающиеся друг от друга методами преподавания и требованиями к музыкальному материалу.

Работая более 10-ти лет концертмейстером детских танцевальных коллективов, я поняла какое огромное значение играет присутствие опытного концертмейстера и его помощь педагогу-хореографу в творческом процессе. На занятиях я рассказываю детям об истории возникновения танцев, которые танцуют они в данный момент, особенностях ритмической и музыкальной структуры, так как основная цель занятий – это всестороннее развитие ребенка через музыкально-ритмическое воспитание. Так же, занятия помогают выработать естественную грацию движений, гибкость, ловкость, пластичность и координацию, способность выражать чувства и эмоции через танец. В процессе занятий дети также учатся правильно воспринимать и чувствовать музыку.

Уроки хореографии способствуют развитию фантазии детей и способности к импровизации. Занятия танцами и музыкой помогают наиболее ярко раскрыть характер и индивидуальность ребенка, а также развить такие качества как целеустремленность, организованность и трудолюбие.

### **Концертмейстер и его проблемы в хореографическом классе**

Работа концертмейстера имеет свою специфику. Попав на работу в хореографический класс, я столкнулась с большими проблемами. Впервые, не было опыта работы в этой области искусств. Пианистов, получивших дипломы специального среднего и высшего образования, не обучали особенностям хореографического аккомпанемента. Отсутствие учебной базы по подготовке концертмейстеров балета предопределило стихийность ее формирования. И профессию балетного аккомпаниатора музыканты осваивают на практике. Таким образом, получается, что на приобретение необходимых знаний и навыков, связанных со спецификой предмета, затрачивается немало времени. Опыт и необходимая квалификация приходят с годами. По всей вероятности, необходима специализация будущих концертмейстеров хореографии на фортепианных отделениях, факультетах средних и высших музыкальных учебных заведений.

Трудности профессии концертмейстера обусловлены, разумеется, всей содержательной сущностью хореографического искусства, той сопричастностью к творчеству современного танца, которая ставит перед музыкантом проблемы как практического, так и теоретического содержания. На долю концертмейстеров выпадают подчас большие эмоционально-физические нагрузки. Рабочий день часто начинается с утра и заканчивается поздно вечером. Если у начинающего концертмейстера с самого начала его деятельности не возникнет особая психологическая предрасположенность к искусству танца, которая с течением времени может перерасти в глубокую любовь, такой музыкант недолго проработает.

Танец и музыка едины в своем существовании. Проблема его музыкального содержания – это проблема номер один. Поэтому воспитание надежных помощников в лице музыкантов следует считать первостепен-

ной задачей.

Во-вторых, издается большое количество сборников и хрестоматий для уроков классического танца – но представьте себе, каким репертуаром должен владеть пианист, чтобы иметь музыкальный материал для постоянно модифицирующегося урока! Однако существует очень мало пособий, где приведены примеры музыкального оформления классического урока. И выбрать необходимые печатные издания можно только в крупных городах. Лично я приобретала в Москве, Санкт-Петербурге, Казани.

В-третьих, взаимоотношения хореографа и концертмейстера – это тема для серьезного разговора не только о совместной работе, их творческих и человеческих контактах в повседневной практике. Я лично считаю, что эти творческие взаимоотношения должны строиться на профессиональной основе. Как известно, музыкантов не готовят к практической деятельности в хореографии. Далеко не каждый преподаватель классического танца может оказать реальную помощь и поддержку своему концертмейстеру. Хореограф может выдать, например, такой перл: "Сыграйте один такт на четыре четверти, а другой - на три". Стараешься усердно изображать заданное - то есть играешь в переменном размере –  $4\backslash 4$ ,  $3\backslash 4$ . "Не так, не так!" Уже доведенная до отчаяния, прошу показать "всухую" движение, то выясняется следующее: в первом такте надо сыграть полностью все четыре четверти, а во втором такте - пауза на четвертой четверти.

Задача пианиста на уроке классического танца - озвучивание упражнений. Это не так легко, как кажется на первый взгляд. Хореографы, преподаватели классического танца, вступают между собой в жаркие споры по поводу правильности исполнения того или иного движения. Зачастую эти дискуссии заканчиваются безрезультатно - все остаются при своем мнении. Что уж говорить о музыкальном оформлении? Возникает немало вопросов.

- Можно ли в течение долгого времени исполнять *plie* под арию из "Травиаты" или *battements tendus jete* под "Польку" Рахманинова?

- А что делать, когда упражнения все время изменяются, усложняются по мере их проучивания, комбинации усложняются?

- Что важнее на уроке классического танца - музыка или движение?

Говоря формально, движение. Педагог задает комбинацию движений, а пианист, исходя из их характера и ритмического рисунка, подбирает. Идеальные совпадения случаются редко. Использование уже написанной музыки иногда приводит к тому, что комбинация движений подгоняется под эту музыку. Это противоречит специфике урока классического танца - движение определяет ритм, темп и характер музыкального сопровождения. "Нотный материал в экзерсисе у палки на середине зала отрицается нами потому, что искусственное соединение движений с готовой музыкальной формой или связывает педагога в построении комбинаций, или же идет вразрез с музыкальным произведением, сочетаясь с ним только темпом и

метром." ( Костровицкая В.С. 100 уроков классического танца. Л., 1972. С. 4-5.)

Преподавателю - хореографу придется набраться терпения и ... научить концертмейстера. Это очень непросто для обоих. Возникают сложности не только технического характера, но и психологического. Надо постараться сдержать раздражение и помочь друг другу разобраться в построении урока, объяснив смысл и характер каждого па классического танца. Безусловно, это мешает проведению урока, тормозит его. Однако, выигрывает же от этого общее дело.

Хочется сказать несколько слов об использовании на уроке классического танца музыки из балетов. По этому вопросу существуют диаметрально противоположные мнения: один преподаватель - хореограф полностью отрицает исполнение балетной музыки на уроке («Не терплю на уроках старой заигранной балетной музыки. В то же время я против музыки со сложным ритмом»-слова одного учителя); другой, наоборот, постоянно требует "чего-нибудь балетного". Конечно, музыка, написанная специально для балетного спектакля, является более танцевальной, чем какая-либо другая. Можно пойти по пути наименьшего сопротивления и делать то, что просит преподаватель, - открыть ноты и "шпарить" знакомые мотивчики из классических адажио и вариаций. Но ведь все эти музыкальные фрагменты воспринимаются в сочетании с уже сочиненными ранее мастерами хореографического искусства движениями - то есть это готовые образы. А можно играть музыку «ala балет» - и тогда не набьют оскомину часто повторяемые и хорошо запоминающиеся темы из "Жизели" или, например, "Корсара".

Хорошо бы, проанализировав и проиграв ряд балетных клавиров, заготовить для себя определенные "шаблоны" - например, определенные гармонические ходы и ритмы, используемые в балетной музыке.

Умело подобранная музыка, красивая мелодия, сочная гармония, эмоциональное исполнение, взаимопонимание хореографа и концертмейстера - все это помогает выполнить урок классического танца с максимальной отдачей. Естественно, что такая работа приносит соответствующие плоды.

На уроке классики очень важно придерживаться следующих правил:

1. Недопустимо играть слишком громко, форсированным звуком, даже если обуревают сильные эмоции. Урок продолжается, как правило, полтора часа, и подобный "камнепад" не пойдет во благо никому. Точно выверенный, филигранный звук учащиеся лучше слушают.

2. Вся балетная лексика идет на французском языке - так уж сложилось исторически. "Французская терминология, принятая для классического танца... неизбежна, будучи интернациональной. Для нас она то же, что латынь в медицине, - ею приходится пользоваться. Она абсолютно международна и всеми принята." (Ваганова А.Я. Основы классического танца. С.10.) Пианист должен знать точный перевод каждого движения и харак-

тер его исполнения.

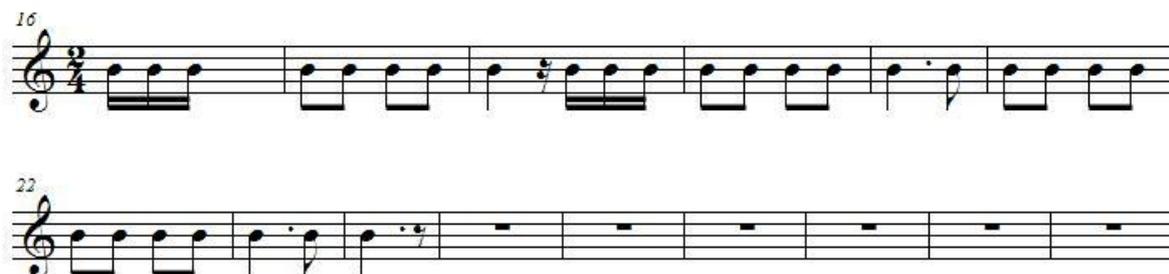
3. Урок классики - это живое взаимодействие музыки и пластики. Играть по нотам надо и дома: необходимо переиграть как можно большее количество балетных клавиров. Это поможет войти в русло этой музыки, почувствовать ее стиль, канву.

4. Музыкальное сопровождение урока должно прививать ученикам определенные эстетические навыки, а также осознанное отношение к музыке: оно приучает слышать музыкальную фразу, разбираться в характере музыки, динамике, ритме. Все движения выполняются на музыкальном материале - поклоны в начале и в конце урока, переходы от упражнений у станка к упражнениям на середине зала. Это приучает к согласованию движений с музыкой.

5. Для танцевальной музыки характерна "квадратность" построения музыкальной фразы. Она состоит из четырех, восьми, двенадцати, шестнадцати и т.д. тактов. "Неквадратность" построения большинства музыкальных произведений создает дополнительные сложности использования их в экзерсисе. Можно использовать темы из этих произведений как основу для импровизаций.

6. Пианисты не должны бояться оторваться от нот, смелее играть собственную музыку. Пусть поначалу она будет примитивной и схематичной, бедной по мелодике и гармонии, но точно соответствует характеру, темпу и ритму каждого упражнения. Концертмейстер должен видеть класс, дышать вместе с ним, помогать эмоционально в сложных движениях. Тогда танцовщики и ногу поднимут повыше, и прыгнут полегче, и рукой "допоят" музыкальную фразу.

7. Когда педагогом задается комбинация, пианист должен запомнить ее так же, как и ученики у палки. Полезно схематично записать ритм комбинации.



Левая, аккомпанирующая рука определяет темпо - ритм упражнения, а правая в точности следует ритмическому рисунку упражнения, подчеркивает его.

8. Не следует "засорять" аккомпанемент обилием лишних звуков - трелями, форшлагами, арпеджио. Это особо важно в младших классах: одно движение - одна нота, два движения - две ноты. Музыка является своеобразной подсказкой.

9. Очень важно обратить внимание на акценты: одни движения выполняются на сильную долю, другие - из-за такта.

Это общие рекомендации, предваряющие непосредственную работу над музыкальным материалом для урока классического танца.

Музыкальное сопровождение урока классического танца – особый вид деятельности. Разнообразие ритмического рисунка обуславливается в первую очередь тем, что венец упражнения – танец. Быстроте основных связок, исполняемых, как правило, по диагонали, соответствует в музыке аллегро, престо. Но эти фрагменты чередуются с замедлениями, во время которых ученику нужно отдышаться перед следующим броском в вихрь движения, - в этот момент должен звучать музыкальный отрывок, например, в темпе анданте. Причем замедление не может нарушать логику комбинации – напротив, танец часто именно тут получает возможность использовать самые тонкие, артистические выразительные приемы пластики. А главное, необходимая разнохарактерность музыки и движения должна быть подчинена общей задаче создания единого по мысли и чувству художественного образа, соответствующего индивидуальности ученика, способного волновать и трогать его, вызывать в нем душевный подъем.

Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, неэмоциональному выполнению упражнений учащимися. Нежелательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождения рассеивает внимание, не способствует усвоению и запоминанию движений. «Кто знает меру, знает все», - говорили древние римляне. «И получает все», - добавим мы - педагоги (хореограф и концертмейстер), имея в виду то, что мы хотим добиться от учеников. Главной же задачей концертмейстера является то, что он самостоятельно должен ориентироваться в имеющемся музыкальном материале и выбирать оптимальные варианты в зависимости от задания педагога-хореографа.

Правильно подобранное сопровождение приводит к успешному решению задач обучения, развивает у учащихся способность ценить в музыке прекрасное, обогащает духовный мир занимающихся, способствует выработке культуры.

Музыка в руках концертмейстера – это особенный, уникальный и ни с чем не сравнимый комплекс. Комплекс умений и навыков, комплекс необычайно развитых слуховых и зрительных ощущений и представлений, основанных на глубоких знаниях музыкально-хореографической природы предмета.

Веселая музыка занятий, высокая двигательная активность детей создают радостное, приподнятое настроение, заряжают положительной жизненной энергией. На занятиях не только не запрещается улыбаться, но и приветствуются все проявления хорошего настроения. Часто дети во время выполнения упражнений комплекса напевают звучащие мелодии. Это ни сколько не мешает им. Яркими жестами, хлопками они выражают свою

радость от проделанной работы. Они не замечают усталости, для них нет преград на пути овладения сложными упражнениями, Они уверены в успехе, у них все получается. Сколько ярчайших эмоций и переживаний создают музыка и движения - основные помощники «волшебной феи» Хореографии!

#### **Библиографический список:**

1. Базарова, Н.П. Азбука классического танца / Н.П. Базарова, Н.П., В.П. Мей. – Изд. 2-е. – Л.: Искусство, 1983. – 207 с.
2. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Л. : Искусство 1980. – 192 с.
3. Громов, Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуре актера / Ю.И. Громов; [Вступ. ст. В. Красовской с. 5-46. – СПб., 1997. – 224 с., СПб. : Изд-во С.-Петербург. гуманитар. ун-та профсоюзов, 1997.
4. Звездочкин, В. А. Классический танец / В. А. Звездочкин. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2003. – 416 с.
5. Костровицкая, В.С. 100 уроков классического танца /В.С. Костровицкая. – Л. : Искусство Язык, 1979. – 263 с.
6. Ревская, Н.Е. Музыкальное сопровождение на уроке классического танца / Н.Е. Ревская. // Проблемы совершенствования хореографического образования : материалы ежегодной межвузовской конференции: СПбГУП, 2003.
7. Ярмолович, Л.И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Л.И. Ярмолович. –Л. : Музыка, 1986. – 29 с.
8. Советский балет. Тема с вариациями (семь монологов о содружестве концертмейстера и артиста), 1986, №1; Концертмейстер в балете – профессия или место работы? 1988, № 2.

***Николаева Е.В. преподаватель фортепиано МБОУ ДОД ДМХШ  
«Апрель» им. В.И. Михайлутова, г. Димитровград***

### **ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ УЧАЩИХСЯ ДШИ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА**

Проблемы памяти и в частности проблемы музыкальной памяти на протяжении нескольких столетий находятся в центре внимания многих ученых, музыкантов всех специальностей, педагогов.

В наше время, проблема воспитания музыкальной памяти часто даже усугубляется в связи с все возрастающей информационной нагрузкой, которая зачастую обрушивается на детей с младших классов. Большая загруженность детей в школе, а так же других учреждениях дополнительного образования, спортивных секциях, художественных школах часто является причиной недостаточной домашней работы и общей утомленности, кото-

рая никак не способствует общему музыкальному развитию детей и музыкальной памяти в частности.

Так же, известно, что процесс выучивания музыкального произведения на память, в педагогической практике часто оставлен без надлежащего руководства со стороны педагога. Это приводит к тому, что ученик остается с данной проблемой один на один, и решает ее в меру своих сил и возможностей и, зачастую, все тем же способом – многократным повторением с постоянным вглядыванием в нотный текст, с надеждой на то, что в следующем проигрывании, что-то в памяти и останется. Естественно, что таким образом устойчивый положительный результат на этом пути, и с помощью такого способа работы над музыкальным произведением не может быть обеспечен.

Проблема заключается также и в том, что нет универсального готового рецепта по запоминанию музыкального произведения. Педагог должен уметь находить решение этой проблемы для каждого учащегося, и применять в практической деятельности (естественно опираясь на исследования психологов и авторитетных музыкантов) исходя из индивидуальных психологических качеств. Поэтому, цель данной работы - осветить особенности музыкальной памяти, опираясь на исследования психологов и авторитетных музыкантов, а так же, предложить эффективную методику разучивания музыкального произведения.

Данная работа посвящена сугубо вопросам разучивания произведения, мы сознательно не рассматриваем исполнение на память, так как это совершенно разные проблемы, каждая из которых требует своей методики и несколько другой подход. Поэтому к теме данной работы данный аспект не относится.

Итак, что же такое память, какова характеристика процессов памяти, каковы основные виды музыкальной памяти? И собственно, каковы методы наиболее эффективного запоминания музыкального произведения и развития музыкальной памяти, которые могут быть рекомендованы для педагогов и учащихся музыкальных школ?

Двадцатилетний опыт работы в музыкальной школе подсказывает автору, что проблема развития музыкальной памяти у детей является скорее следствием негармоничного музыкального развития ученика, нежели отсутствием у него музыкальной памяти как таковой. Считается, что музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек — это память уха, глаза, прикосновения и движения. Четыре типа памяти являются в значительной степени взаимозависимыми, но у каждого ребенка есть свой приоритетный тип, на него и должен опираться педагог и ученик в своей работе.

*Слуховая память* дана каждому человеку, и первоочередная задача педагога - научить каждого ребенка ориентироваться в мире звуков, анализировать их и запоминать осознанно. С первых уроков это пропевание мелодий и мотивов и анализ движения мелодии по звукоряду. Важно чтобы ребенок осознавал направление движения мелодии, наличие скачков, слышал кадансы, отличал конец фразы от конца предложения.

*Зрительная память* так же дана каждому ребенку, и так же поддается тренировке. Для тренировки этого вида памяти чрезвычайно важен анализ нотного текста.

Каждый должен решить для себя, в какой мере ему следует полагаться на зрительную память. Тот, кто естественным образом «видит» музыку, поступит разумно, если будет пользоваться этой памятью и доверять ей; но также успешно запоминает музыку и тот, кто полагается на острый слух и мускульные ощущения. Зрительная память, как и абсолютный слух, может быть очень полезной, но она отнюдь не обязательна для исполнения «без нот».

*Моторная память* – память мышц на движения и *тактильная память* – память на прикосновение - основные помощники музыканта - так же развиваются в процессе занятий. Два типа памяти — моторная и тактильная — фактически неотделимы друг от друга, но в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать, по крайней мере, три типа: слуховая, тактильная и моторная. Зрительная память, обычно связанная с ними, лишь дополняет в той или иной степени этот своеобразный квартет.

По мнению Маккиннон, лучшим учителем музыканта являются его собственные физические ощущения. *Результатом всякого обучения является формирование исполнительских привычек* - целесообразных или нецелесообразных.

Воспитание полезных исполнительских «привычек» ученика - вот цель, к которой должен стремиться каждый педагог, а самый верный путь для достижения этой цели – поэтапное решение исполнительских задач. Уже при разборе необходимо обращать внимание ученика на такие подробности текста, как паузы, аппликатура, штрихи.

В связи с этим я считаю целесообразным проводить разбор новых произведений на уроке, так как по моим наблюдениям первое впечатление от произведения является устойчивым, надолго остается в памяти.

С учениками младших классов полезно прочитывать нотный текст словами - это позволяет детям более внимательно, в спокойной обстановке знакомиться с текстом вне ритма и времени, значительно упрощает задачу при первом проигрывании, способствует более точному зрительному восприятию текста.

Работа над ритмом, если она проведена вовремя, на первых этапах работы так же помогает точному и осмысленному запоминанию произведения. Задача педагога - обратить внимание ученика на тонкости ритма и при

необходимости так объяснить при помощи доступных ученику образов, чтобы он не только понял, но и запомнил их. Примером может служить отрывок из пьесы Д. Кабалевского «Прелюд». В нижеприведенных фразах тридцать вторые имеют значение «трамплина» для последующего акцента. Учащийся должен мысленно представить себе эти «прыжки»; затем сыграть их, пропевая звуки про себя.

Счет, как и слоговая поддержка, очень поможет начинающему при мысленном размещении звуков. Привычка прохлопывать ритм произведения со счетом (слоговой поддержкой) полезна для точного воспроизведения ритмического рисунка произведения за инструментом. Надо ли говорить, что проработанный таким образом музыкальный материал прочно и надолго запомнится, будет воспроизводиться с большой точностью.

Известно, что основой памяти и фортепианной техники является непрерывная цепь мышления, следовательно, и память и техника могут пострадать, если упущено какое-то музыкальное звено. Отсюда ясно, как существенна для выучивания *правильная группировка нот*. Прежде всего, легко учить нечто такое, что выглядит коротким и что звучит мелодично.

Внутри общего движения часто мы находим ряд лиг как больших, так и малых, расположение которых определяется фразировкой. Конец одной лиги может быть началом другой; в иных случаях их расположение указывает на необходимость определенного музыкального дыхания. Множество примеров такому развитию тематического материала мы находим в творчестве И.С. Баха. В основе многих маленьких прелюдий и инвенций лежит принцип такого «цепного» движения мотивов. Примером могут служить маленькие прелюдии d-moll, c-moll, двухголосные инвенции d-moll, a-moll, так любимые многими учащимися и педагогами.

Часто перегруппировка нот стимулирует движение и облегчает выполнение сложных технических задач. Примером такой «скорой» помощи учащемуся может служить переосмысление группировки нот в пьесе Прокофьева «Пятнашки», где фактически движение музыки начинается со второй доли.

Грамотная группировка нот дает более глубокое представление о пьесе, и имеет решающее значение в осмыслении произведения. «Кто ясно мыслит, тот ясно выражается». И конечно, работа по переосмыслению нотного текста и преодоление технических задач в данном контексте неизбежно приведет учащегося к наиболее точному и прочному запоминанию музыкального материала.

Таким образом, педагог и учащийся должны овладеть как минимум двумя способами перегруппировки: уметь «разбить» при необходимости длинную фразу на более мелкие «звенья» (например в двухголосной инвенции a-moll И.С.Баха) и наоборот, уметь из мелких мотивов «сплести» длинную, осмысленную фразу (примером может служить «Сказочка» С.Прокофьева).

Л. Маккиннон считает, что важнейшую роль в выразительном прочтении слов и музыкальных звуков играет ударение. В музыке, так же как в речи, звуки различаются по силе ударений, а некоторые и вовсе являются безударными. Однако ни одна нота, как бы она ни была коротка, не должна исполняться небрежно.

Такты, так же как и доли такта, не равны по силе, и весьма важно правильно чувствовать музыкальный акцент. Равное ударение на каждой сильной доле, особенно в быстрых пьесах, ломает музыкальный ритм, делая музыку трудной как для запоминания, так и для игры.

Так вырабатывается *чувство фразы* (фразировка), которое при исполнении уже невозможно забыть!

Если у учащихся образуется привычка запинаться, — музыкальное мышление также становится неуверенным. Однако если в быстрых пассажах внимание будет уделяться не столько каждой отдельной ноте, сколько целой музыкальной группе (слог, слово, фраза) — самая слабая техника заметно улучшится.

Нет лучшего руководителя в искусстве фразировки, чем собственный голос. Но если непрерывно петь во время занятий, то привыкнешь и начнешь петь на публике, а это раздражает любую публику. Пением вслух инструменталисту следует пользоваться только как звучащим эталоном фразировки и, как правило, оно должно скорее предшествовать игре, нежели аккомпанировать ей. То, что выразительно пропето голосом будет прочувствовано и перенесено в инструментальное исполнение.

Но фразировка должна быть не только прочувствована, но и продумана! Педагог вместе с учащимся должен составить план развития музыкального произведения, некую историю, которая будет подсказывать ребенку его действия во время исполнения. И только точное знание фразировки может помочь учащемуся хорошо ориентироваться в произведении во время запоминания и исполнения.

Не говоря уже о других соображениях, выразительная игра оказывает незаменимую помощь памяти.

По мнению автора, в начале работы над произведением, всегда рекомендуется поиграть двумя руками, партию для одной руки, такой метод дает возможность слышать, как должна звучать музыка. Затем возникает вопрос: «Как получить тот же результат при исполнении одной рукой?» Этот подход очень важен при изучении произведений со смешанной фактурой. Так в пьесах Р. Шумана (например «Маленький романс», «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы») эта проблема особенно актуальна.

Особенно много времени на уроках требует *работа над звуком*, тембровой окраской. Такая работа требует большой слуховой и мышечной сосредоточенности ученика и большого терпения педагога, но приятным

«последствием» такого напряжения сил будет не только владение звуком, но и точное знание нотного текста.

*Работа над аппликатурой* также важна для точного и быстрого запоминания. Выработка удобных игровых движений приведет и к точному запоминанию нотного текста.

Один из самых важных этапов работы над произведением - последний – *подготовка к исполнению*. В случаях «провалов памяти» на этом этапе педагог должен безошибочно определить причину этого явления. Чаще всего это бездумное исполнение - «заматывание» - произведения. Здесь важно выявить пострадавшие фрагменты и «прочистить» их осознанным интонированием, либо пропеванием отдельных фрагментов текста (подголосков, работа над штрихами). Также полезны проигрывания в очень медленном темпе, либо исполнении на крышке инструмента. Самое главное, чтобы в процессе «чистки» не было разрушено целостное восприятие произведения ребенком.

Решающее значение в воспитании музыкальной памяти имеет умение сосредотачиваться. Дети, как и взрослые, могут страдать от рассеянности во время занятий, а многие сознаются, что вообще бессильны направлять в определенное русло свои мысли. Выбирая путь наименьшего сопротивления, они учат музыку путем многократных повторений.

Дети различаются и по степени устойчивости внимания, причем в значительной мере это зависит от физического состояния. Тот, кто устал или только что оправился после болезни, должен проявлять терпение. В таком случае нагрузка на педагога становится еще больше, ведь заинтересовать такого ребенка и добиться результата становится еще труднее! Но занимаясь с выдумкой и применяя нестандартные подходы всегда можно добиться желаемого результата. Важно научиться прекращать работу до наступления усталости учащегося, так как это неизбежно приводит к рассеянности внимания и отсутствию результата занятий.

Было доказано, что время заучивания может быть уменьшено вдвое, если ввести в действие побудительный мотив в форме самоиспытания. Внимание может быть мобилизовано вопросом: «Насколько быстро ты сможешь это выучить?» Если поставить перед ребенком цель фиксировать необходимое для выучивания время — это прибавляет изюминку соревнования... с самим собой.

Полная сосредоточенность в течение целого урока невозможна. Даже очень дисциплинированный ум время от времени должен отвлекаться: внимание, как и музыкальная фразировка, требует «люфт - паузы». Тут полезны минутки «переключений». Можно развлечь ученика веселой историей, малыши обожают веселые физкультминутки. «Потерянное» время принесет свои плоды - после таких отступлений преодолеваются любые препятствия.

Действительно, можно сказать, что весь секрет выучивания состоит в способности уделять внимание только одному предмету в каждый данный момент. На каждом уроке целесообразно ставить по одной задаче в каждом произведении во избежание «каши» в голове ученика. Объем внимания младшего школьника таков, что даже немного «лишней» информации может навредить качеству усвоенного материала.

Как поступать в тех случаях, когда у ученика уже выработалась привычка к рассеянности во время упражнений? Как воспитать внимание, чтобы без участия моторики оно не упускало ни одной ноты?

Здесь главный помощник исполнителя – грамотно расставленные логические «закрепки». У каждого ребенка они могут быть свои. Для одного ребенка это история, которую нужно рассказать интересно, без остановок, где каждой музыкальной фразе придумано определенное действие. Другой ребенок должен четко представлять себе, какие игровые движения он должен совершать в определенный момент времени. Внимание третьего будет сконцентрировано на слуховом контроле определенных технических моментов произведения.

В борьбе за концентрацию внимания все средства хороши. Здесь грамотный педагог может подключить и образное мышление ребенка, хороши так же методы, используемые на занятиях ритмикой. Всегда можно «протанцевать» верхний голос в менуэте или «прошагать» нижний в полонезе. Мы можем назвать паузы червячками или мушками - не важно как именно! Можем их прохлопывать или протопывать. Важно, что так их ребенок видит, узнает и выполняет. Те, кто не любят дослушивать длинные звуки - просчитывают их вслух. Тоже неважно - счет это, слоговая поддержка или подходящее слово. Главное, что учащийся отложил это в своем сознании!

Грамотная организация домашней работы является основополагающим фактором для достижения успеха. Ребенок должен знать, что цель его домашних занятий не «поиграть» на инструменте, и не провести за ним определенное количество времени, а точно выполнит поставленную перед ним задачу. А задача педагога – дать ученику доступное для выполнения задание, в идеале – закрепление отработанного на уроке материала.

Количество методов работы над развитием музыкальной памяти детей не поддается подсчету. Главным условием успешного решения этой проблемы является заинтересованность педагога в достижении этой цели и внимательное отношение к личностным и возрастным особенностям ученика.

#### **Библиографический список:**

1. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – 245 с.
2. Голубовская, Н.И. Работа пианиста / Н.И. Голубовская // Диалоги. Избранные статьи. – СПб., 1994. – 367 с.

3. Гофман, И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы / И. Гофман. – М. : Искусство, 1961. – 341 с.
4. Коган, Г.М. У врат мастерства / Г.М. Коган // Психологические предпосылки успешности пианистической работы. – 3-е, доп. изд. – М. : Музыка, 1969. – 145 с.
5. Маккиннон, Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л. : Музыка, 1967. – 359 с.
6. Муцмахер, В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано / В.И. Муцмахер. – М., 1984. – 382 с.
7. Николаева, А.А. Очерки по методике обучения игре на фортепиано / А.А. Николаева. – Вып. 1. – М. : Музгиз, 1950. – 298 с.
8. Петрушин В.И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов Петрушин. – 2-е изд. – М. : Академический Проект; Трикста, 2008. – 400 с.

***Сивякова Е.В. преподаватель фортепиано,  
концертмейстер МБОУ ДОД Детская музыкальная  
школа №4 г. Тольятти***

## **ПРЕМЕНЕНИЕ АРТТЕРАПИИ В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ**

Каждый из нас уникален. Мы вливаемся своим неповторимым звучанием в грандиозный и гармоничный хор мироздания. Одаренные люди подобны солистам, ведь их голоса более яркие и своеобразные. Но они отнюдь не «баловни судьбы». Скорее, клубок противоречий. Знаете, бывает красота в чистоте линий и согласованности звучания, но подчас напряженность диссонанса притягивает и завораживает сильнее. Одаренный ребенок, скорее, - диссонанс, ведь он не такой, как все. Ранимый и эмоциональный, он видит «не так», чувствует острее и тоньше, говорит «не в лад и не в попад» с обычной точки зрения. Это и не мудрено: он приспособляется к этому миру, ищет себя в нем, чтобы сказать СВОЕ СЛОВО.

Возникает множество вопросов: как помочь юному таланту и не навредить? Музыка здесь может стать не только средством развития личности, дарований, но и своеобразным «лекарством» для души и тела.

Философы и мудрецы древности считали музыку источником мощнейших энергий, влияющих на природу и человека. В Древнем Египте, Месопотамии, Индии, Китае, Греции и Риме применялись различные варианты арттерапии. В Древней Корее использовался метод вокального вибромассажа, идущий от традиций даосской медицины. Мелотерапевты Индии работали на основе принципов классической аюрведы с использованием гангаведов (мелодических оборотов ритуального характера).

С XVII века музыкотерапия широко применялась в Европе для лечения нервно-психических заболеваний. О целебных свойствах музыки знали и в России: академик В. Бехтерев считал ее прекрасным средством для снятия усталости и повышения жизненного тонуса. А известный хирург Б. Петровский применял музыку во время операций.

В наш стремительный век мы вновь ищем спасение в музыке. По данным Римской Академии наук, такие нарушения, как депрессии, фобии, последствия стрессов, а также гипертонию и сердечные боли на 90% можно вылечить методами арттерапии. С выводами итальянских ученых согласны медики России, Англии, Америки. Например, московский врач-педиатр М. Лазарев успешно лечит бронхо-легочные патологии игрой на флейте. А известный французский актер Ж. Депардьё избавился от заикания, ежедневно слушая по совету врача музыку В.А. Моцарта. Тот же волшебный Моцарт, по мнению турецких врачей, помогает в лечении больных аутизмом и дислексией.

В чем же секрет лечебного воздействия музыки на человека? По этому поводу существуют разные точки зрения. Некоторые ученые полагают, что в основе исцеляющих свойств музыки лежит ее способность влиять на психо-эмоциональное состояние человека.

Склонность людей к некоторым болезням объясняется не столько физической немощью, сколько особенностями характера человека, его мировоззрением и отношением к окружающей действительности. Оказывается, язвой и гипертонией чаще болеют люди, нетерпимые к ошибкам, жестко придерживающиеся своих принципов. Если же человек «зациклен» на собственных недостатках, не уверен в себе, - это прямой путь к мигреням, аритмии сердца, бронхиальной астме.

Чтобы вылечить подобные нарушения здоровья, нужно изменить, если не характер человека, то хотя бы его отношение к своим проблемам и к жизни вообще. И музыка здесь – один из главных инструментов лечебного воздействия.

Согласно другой теории, основным целебным фактором в музыке является ритм. Ритм – сердце музыки и, по мнению ряда специалистов, именно он лежит в основе ее лечебных свойств. В природе все подчинено ритмам, и человеческий организм не исключение: ритмично бьется сердце человека, дышат легкие, пульсирует кровь в наших сосудах и выполняются двигательные функции.

Музыка – явление объективное, независимое. Она не изменяется под действием наших желаний, наоборот, мы подстраиваемся под музыку, ее ритм, содержание, подчас против своей воли! Ученые установили, что этот процесс напрямую связан с ритмами головного мозга. Получая через органы слуха аудиоинформацию, мозг анализирует ее, сравнивая со своими ритмами. У каждого человека ритмы протекают со своей частотой, поэтому так различны музыкальные вкусы. Помимо физиологических причин, на частоту ритмов мозга влияют и время дня, и время года, и возраст человека. Так, к старости функционирование процессов в головном мозгу замедляется, и человек перестает воспринимать быструю ритмичную музыку, предпочитая спокойные и размеренные композиции. И наоборот.

Важно помнить, что музыкальные ритмы должны соответствовать ритму нашего сердца. Известно, что он может колебаться от 50 до 220 ударов в минуту. Средняя частота ритма сердца при умеренной нагрузке – 100-140 ударов в минуту. К счастью, классическая музыка соответствует этим параметрам.

В работе с одаренными детьми нельзя забывать об их повышенной восприимчивости, и особенно внимательно относиться к выбору темпа при исполнении музыкального произведения. Каждому произведению присуща определенная темповая зона, в пределах которой содержание и характер композиции раскрываются наилучшим образом. Найти в рамках данного произведения свой индивидуальный темп – важнейшая для любого исполнителя задача. Любое подражание, насилие над своей природой внесет в исполнение искусственный и чужеродный характер. А для впечатлительной натуры может явиться своеобразным шоком.

Современная музыка под стать современной жизни звучит все быстрее, агрессивнее. Ритмы 140, 150, 160 и более ударов в минуту негативно влияют на сердечную деятельность, а в сочетании с большой громкостью и переизбытком высоких и низких частот существенно влияют на функционирование желез внутренней секреции, значительно изменяют уровень инсулина в крови и серьезно травмируют мозг. Американский ученый Д. Элкин экспериментальным путем доказал, что звуки большой громкости способствуют сворачиванию белка (сырое яйцо, положенное перед громкоговорителем, сварилось всмятку через три часа!).

Конечно, это менее всего касается классической музыки и «живых» тембров музыкальных инструментов. По данным специалистов, фортепиано очищает щитовидную железу, флейта расширяет легкие, виолончель благотворно действует на почки, цимбалы «уравновешивают» печень, барабан восстанавливает ритм сердца, скрипка пробуждает способность к состраданию и самопожертвованию.

В работе с восприимчивым и эмоциональным ребенком нужно учитывать все, избегая негативных моментов и акцентируя внимание на полезном и позитивном.

Лидером по благоприятному воздействию на организм человека является творчество В.А. Моцарта. Этот факт доказан экспериментально и известен, как «эффект Моцарта». Симфонии П. Чайковского освобождают душу от страданий и неприятных воспоминаний. Произведения И.С. Баха и Ф. Листа помогают преодолеть застенчивость, музыка Д. Шостаковича – держать под контролем отрицательные эмоции. Творения Ж. Бизе, И. Кальмана, Ф. Легара формируют у человека позитивное мироощущение. Список можно продолжать.

При подборе репертуара важно довериться интуиции, собственным ощущениям, которые подскажут, что лучше для вас. Одаренные дети обычно чувствуют это очень ясно. Давайте будем больше доверять им!

Мы живем в эпоху хаоса. Средства массовой информации обрушивают на нас массу негативной информации. Как выйти из круга проблем? Примените музыкотерапию в работе и в повседневной жизни! Наполните свою жизнь прекрасной музыкой, хорошими мыслями и просто ДОБРЫМИ СЛОВАМИ. Это незаменимо в работе и с одаренными, и с обычными детьми, и в жизни вообще. Это ключ к любой двери.

**Библиографический список:**

1. Кэмпбелл, Д. Эффект Моцарта / Д. Кэмпбелл. – Минск, 1999.
2. Шушарджан, С. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С. Шушарджан. – М., 1998.
3. Медведева, Е. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании / Е. Медведева. – М., 2001.

*Жеглова О. А. преподаватель высшей категории  
сольного пения МБОУ ДОД «Детская школа  
искусств» г. Нижнекамск республика Татарстан*

**НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ  
ГОЛОСОВОГО АПАРАТА УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ВОКАЛА**

«Любовь и понимание» музыки во всем богатстве ее форм и жанров - это в сущности музыкальная культура, способность воспринимать музыку как живое, образное искусство, рожденное жизнью и неразрывно с жизнью связанное.

Творческое развитие учащихся – это стремление к самостоятельному мышлению, к проявлению собственной инициативы, стремление сделать что-то свое, новое. На этой основе определяются следующие ведущие задачи музыкального воспитания: формирование интереса к жизни через увлеченность музыкой, развитие творческого художественно-образного мышления. Решение каждой из этих задач ведет к формированию у ребенка личностного нравственно–эстетического отношения к жизни, развитию его базовых способностей (мотивационной сферы, творческого мышления, речи как фундаментальной способности в формировании интеллекта, навыков общения), то есть таких качеств личности, которые позволяют успешно развиваться на их основе любым другим специальным способностям.

«Человек должен родиться дважды, – писал Гегель, – один раз естественно, а затем духовно». Формирование музыкальной духовности ребенка – основа урока вокала, его содержание, которое всегда будет иметь бесконечное разнообразие в искусстве и в жизни.

Голос – это своеобразный индикатор здоровья человека. Занятия вокалом помогают улучшить состояние здоровья через произносимые и пропеваемые звуковые сочетания, координацию дыхания с голосом, артикуляцию и дикцию, устранить неуверенность у доски, монотонность и безжизненность в голосе, гнусавость и повизгивание.

Пение – одна из самых активных и доступных форм музицирования, оно вызывает живой интерес у детей и доставляет им эстетическое удовольствие. Являясь эффективным средством развития музыкальных способностей ребенка, пение несет в себе и колоссальный воспитательный потенциал.

Применяется разработанная методика, согласно которой урок вокала включает в себя следующие компоненты:

1. Дыхательная гимнастика. Чтобы освоить ее, прежде всего необходимо научиться правильно дышать. Свободное носовое дыхание нормализует работу не только органов дыхания, но голосового и артикуляционного аппарата.

Главное назначение дыхательных упражнений – улучшить дыхание во время пения, совершенствовать дыхательный аппарат и поддерживать на высоком уровне его работоспособность.

2. Распевание. Этот компонент представляет собой одну из важнейших частей работы по воспитанию певческих навыков.

На распевание нельзя смотреть лишь как на разминку голосовых связок перед исполнением репертуара: это путь к овладению техническими основами вокального искусства.

Работа строится на специальных упражнениях, которые подбираю соответственно возрасту, педагогическим задачам и уровню музыкального развития детей.

Использую систему Емельянова В.В. «Фонопедический метод развития голоса».

Фонопедический подход, имеющий, прежде всего, технологическую направленность, основан на критериях физиологической целесообразности, энергетической экономической и акустической эффективности голосового аппарата в пении.

Фонопедические упражнения являются вспомогательными по отношению к вокальной работе, они стимулируют мышцы, принимающие участие в голосообразовании.

«Голосовой аппарат – саморегулирующаяся система, в которой можно управлять только артикуляционной мускулатурой, а на все остальные компоненты можно воздействовать только косвенно, через создание оптимальных условий для действия механизма саморегуляции» – утверждает сам В. Емельянов в одной из своих методических работ.

Разучивание вокального произведения ставит перед учителем задачу подбора интересного, высокохудожественного и доступного в исполни-

тельском плане репертуара. На начальном этапе обучения могут исполняться несложные произведения с фортепианным сопровождением, детские песни современных композиторов. По мере развития вокальных навыков в репертуар включаются произведения без сопровождения, в том числе на народном и национальном материале, сочинения зарубежных и русских композиторов-классиков.

О факторе доступности произведения.

При выборе репертуара учитываю ряд факторов. Произведение должно быть прежде всего доступным для исполнения. Подразумевается доступность диапазона, чисто вокальные возможности исполнения. Правильный выбор репертуара в сочетании с распеваниями, может по настоящему помочь развитию голоса ребенка. Доступность репертуара предполагает также восприятие детьми образного строя произведений. Очень важно, чтобы детям было понятно и интересно то, о чем они поют.

Еще один аспект доступности: доступность исполнительско-техническая. Речь идет о том, насколько дети подготовлены в техническом отношении для исполнения того или иного произведения.

Вокальное воспитание – важнейшая часть всей работы преподавателя вокала. В связи с этим выделяю следующие задачи:

1. Элементарные навыки первичного вдоха и выдоха. Правильное формирование гласных.
2. Развитие протяжности дыхания, работа над кантиленой и дикцией.
3. Выработка подвижности голоса.
4. Работа над интонацией.

Вся вокальная работа подчинена задаче развития певческого голоса и слуха у детей.

На уроках вокала, я ставлю своей задачей, не только обучить детей владеть своим голосом, но и привить любовь к искусству через восприятие вокальной классической музыки и музыки народов мира, воспитать из них творческую, духовно-развитую личность.

#### **Библиографический список:**

1. Барсов, Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю.А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – С. 39-44.
2. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В.В. Емельянов. – СПб. : Лань, 2000. – С. 192.
3. Емельянов, В.В. Фонопедические упражнения для стимуляции голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков / В.В. Емельянов. – М., 1988. – 35 с.

*Галаутдинова Л.М. преподаватель по  
классу флейты МБОУ ДОД Детская  
школа искусств г. Нижнекамск  
республика Татарстан*

## **НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ИНТЕГРАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ХОРЕОГРАФИ**

### **Введение**

Музыка – каждый произнося это слово, всегда что-то представляет для себя. Для каждого человека музыка имеет вполне определенные очертания. Для кого-то она есть звуки природы, для кого-то – песни и мелодии, которые он слышал в детстве.

Инструментальная музыка – музыка, исполняемая на инструментах, без участия человеческого голоса. Различают сольную, ансамблевую и оркестровую инструментальную музыку. Педагог инструментального класса – основной воспитатель учащихся. Именно он в первую очередь призван формировать и развивать эстетические воззрения и художественные вкусы детей, приобщать их к миру музыки и обучать искусству исполнения на инструменте.

Коллективная игра, открывает фантастические возможности во всестороннем воспитании детей. Воспитание организационных качеств личности детей, собранности и ответственности, ибо любой учебный детский коллектив музыкальной школы есть исполнительский коллектив, объединенный и организованный творческими целями и задачами. Народная музыка как нельзя лучше работает на цели музыкального и эстетического воспитания, пробуждает и укрепляет интерес к натуральному и прекрасному искусству, формирует художественный вкус у детей. Народная инструментальная музыка строится на интонационной основе народной песни.

В Детской школе искусств я являюсь преподавателем духовых инструментов – флейты и курая. Работая с учащимися татарской гимназии уже 18 лет, я сделала вывод, что для этих учащихся курай ближе для восприятия и родители охотнее отдают детей обучению на курае, чем на другие инструменты. Игра на курае значительно влияет на укрепление здоровья, улучшает мелкую моторику пальцев, развивает память, укрепляет органы дыхания. Популярность курая связана его тембровым богатством. Звучание курая поэтичное и эпически возвышенное, тембр мягкий, при игре сопровождается горловым бурдонным звуком. Основная и традиционная особенность игры на курае – это умение играть грудным голосом. Легкий свист прощается только начинающим исполнителям. Профессионалы исполняют мелодию проникновенно, нежно и звучно, пропуская ее через грудь. Курай используется как сольный и ансамблевый инструмент. Обу-

чая игре на курае, я знакомяю детей с татарской и башкирской народной музыкой. Изучаем национальную культуру, традиции народов, национальные игры с использованием элементов танца.

## **Основная часть**

### **а) Ведущие идеи интеграционных уроков**

Почему возникла необходимость применять метод интеграции в своей практике? Я со своим коллективом очень часто выступаю с концертными номерами на всевозможных мероприятиях в городе и республике. При подготовке концертных номеров не чувствовалась целостность поставленного номера, хотелось дополнить номер движениями, пластикой. Одновременное посещение воспитанников нескольких отделений - хореографии, инструментального исполнительства и прикладного искусства, подтолкнуло меня к мысли проведения интегрированных уроков.

«Интеграция» - это сторона процесса развития, связанная с объединением в целое раннее разнородных частей и элементов. Для интегрированных уроков характерна смешанная структура. Она позволяет маневрировать при организации содержания, излагать отдельные его части различными способами.

Содержательные и целенаправленные интеграционные уроки вносят в привычную структуру обучения новизну и оригинальность, и имеют определенные преимущества:

- повышают мотивацию, формируют познавательный интерес, что способствует повышению уровня обученности и воспитанности учащихся;
- способствуют развитию изобразительных и музыкальных умений и навыков;
- позволяют систематизировать знания;
- способствуют развитию в большей степени, чем обычные уроки, эстетического воспитания, воображения, внимания, памяти, мышления учащихся (логического, художественно-образного, творческого);
- обладая большой информативной емкостью, способствуют увеличению темпа выполняемых учебных операций, позволяют вовлечь каждого ученика в активную работу на уроке и способствуют творческому подходу к выполнению учебного задания.

Проведение интегрированных уроков способствует повышению роста профессионального мастерства преподавателя, так как требует от него владения методикой новых технологий учебно-воспитательного процесса, осуществления деятельного подхода к обучению. Проведение интегрированных уроков под силу каждому преподавателю. Интегрированный урок способствует личностному, значимому и осмысленному восприятию знаний, усиливает мотивацию, позволяет более эффективно использовать рабочее время за счет исключения дублирования повторов.

На интегрированном уроке решаются дидактические задачи двух и более учебных предметов. При подготовке к такому уроку необходимо:

- познакомиться с психологическими и дидактическими основами протекания интеграционных процессов в содержании образования;
- выделить в программе по каждому учебному предмету сходные темы или темы, имеющие общие аспекты социальной жизни;
- определить связь между сходными элементами знаний;
- изменить последовательность изучения тем, если в этом есть необходимость.

Обучение на интегрированной основе может значительно обогатить современное образование в целом, внося в него возможность освоения содержания учащимися на деятельностно-практическом уровне. Так постепенно мы стали работать вместе с хореографом. Внедряя методы интеграции, мы заметили в наших воспитанниках развитие положительных качеств, таких как стремление познания национальной культуры, достижения поставленной цели, их социальную активность, собранность и интерес к творчеству.

### **б) Результативность**

Результатом стали выступления на Республиканских и региональных фестивалях-конкурсах:

I место – республиканский конкурс- фестиваль «Живи, родник» (г. Набережные Челны);

Гран-при – Региональный фестиваль кураистов «Яшь курайчылар» (г. Нижнекамск);

Дипломанты – Республиканского конкурса кураистов, кубызистов им. И. Мусина.(г. Мензелинск);

II место – VI городского конкурса кураистов «Яшь курайчылар» (г. Нижнекамск).

### **Заключение**

Из года в год нас притягивает форма такой работы, видимо, поэтому наши номера получаются интересными и хочется смотреть их вновь и вновь. Мы не стоим на месте, а движемся вперед в своем творческом развитии. С каждым разом появляются новые идеи, новые планы на будущее. Нет большей радости на свете, чем видеть радостные, счастливые лица своих учащихся и получать удовольствие от результатов своей работы.

### **Библиографический список:**

1. Ильенко, Л.П. Опыт интегрированного обучения в начальных классах /Л.П. Ильенко // Начальная школа . – 1989. – № 9 – С. 8.
2. Мытницкая, С.Н. Мне помогают элементы интегрирования / С.Н. Мытницкая // Начальная школа. – 2002. – №1 – С. 75.
3. Шабалина, З.П. На пути обновления начальной школы. Нужны ли интегрированные курсы?/ З.П. Шабалина // Начальная школа. – 1989. – № 7. – С. 15-17.
4. Дик, Ю.И. Интеграция учебных предметов / Ю.И. Дик //Современная педагогика. – 2008. – № 9. – С. 42.

*Кариева Е. Н. преподаватель фортепиано,  
концертмейстер МБОУ ДОД «Детская  
школа искусств», г. Нижнекамск, Республика  
Татарстан.*

## **СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ**

По своему содержанию дополнительное образование детей является всеохватывающим. В окружающей нас действительности, будь то живая или неживая природа, система общественных отношений, изучение музыки, живописи, хореографии, все это может быть предметом дополнительного образования. Именно поэтому оно в состоянии удовлетворять самые разнообразные интересы личности.

В настоящее время дополнительное образование детей представлено целым рядом направлений. Основными среди них принято считать следующие: художественно-эстетическое; научно-техническое; спортивно-техническое; эколого-биологическое; физкультурно-оздоровительное; туристско-краеведческое; военно-патриотическое; социально-педагогическое; культурологическое; экономико-правовое.

Мы, как преподаватели Детской школы искусств занимаемся художественно-эстетическим направлением дополнительного образования детей. Существует несколько моделей организации дополнительного образования. Наша Детская школа искусств, как и многие другие в разных городах страны сначала образовалась на базе УВК что, несомненно, было большим плюсом, как для детей, так и для педагогов. Так как дети, были вовлечены, в сферу дополнительного образования не выходя из здания школы. На этой основе появляются условия для удовлетворения разнообразных потребностей ребенка и его реального самоутверждения. Создание в школе системы дополнительного образования учащихся позволяет сохранять и укреплять физическое и психическое здоровье детей, воспитывать устойчивый интерес к познавательной деятельности, учит детей быть собранными и более организованными, развивает их творческие способности.

Интеграция учреждений основного и дополнительного образования детей часто рассматривается в современной педагогике как фактор социального партнерства. Позиция современных исследователей состоит в том, что интеграция основного и дополнительного образования является способом максимальной реализации функции обучения, воспитания и развития детей, которая предполагает, с одной стороны, «внешнюю интеграцию» - подчинение всех компонентов системы единому педагогическому процессу, с другой стороны, «внутреннюю интеграцию» - взаимопроникновение элементов различных направлений образования, приводящих к формированию качественно нового целого. Это и проведение интегрированных

уроков, совместная проектная деятельность, использование новых образовательных технологий, проведение различных конкурсов, смотров и других массовых мероприятий, объединяющих представителей разных возрастных групп и т.д. [1].

В настоящее время наши педагоги все более осознанно начинают использовать новые образовательные технологии, рассчитанные на самообразование детей и их максимальную самореализацию в обществе. Поэтому большой интерес для нас представляют лично – ориентированные технологии обучения и воспитания, в центре внимания которых – неповторимая личность, стремящаяся к реализации своих возможностей и способная на ответственный выбор в разнообразных жизненных ситуациях. Преподаватели нашей школы искусств, считают, что учреждение дополнительного образования детей – особое учреждение, которое должно стать не просто местом обучения детей, а пространством разнообразных форм общения, поэтому на своих уроках педагоги используют следующие инновационные педагогические технологии: технология личностно-ориентированного обучения, технология индивидуального обучения (индивидуальный подход, индивидуализация обучения, метод проектов); коллективный способ обучения; педагогика сотрудничества («проникающая технология»); технологии адаптивной системы обучения; проблемное обучение; коммуникативная технология; технология программированного обучения; игровые технологии; технологии развивающего обучения [3].

Огромную роль в формировании нравственных качеств учащегося детской музыкальной школы играет преподаватель по специальности. Необходимо подчеркнуть, что наиболее интересных результатов воспитательной работы добивается только тот педагог, тот коллектив, который сознательно и последовательно овладевает теорией педагогики с учётом специфических особенностей музыкальной школы как воспитательного учреждения. Организует практическую работу в соответствии с теми принципами, которые лежат в основе современной системы воспитания. Нет ничего важнее для художественного воспитания учащихся, чем общение с педагогом, обладающим высокой культурой, тонкой музыкальностью и хорошо владеющим инструментом.

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель игры на любом инструменте должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть её разъяснителем и толкователем, а не просто заниматься с учениками технической зубрёжкой. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии; он должен быть одновременно и теоретиком, и историком музыки, а также учителем хора, сольфеджио, гармонии и игры на инструменте [4].

Демонстрируя ученику образцы ярких трактовок произведения в целом и в деталях, важно заботиться и о предоставлении инициативы самому ученику. Это требует максимального использования наряду с интеллектом ученика, эмоциональной сферы и слуха. Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Важнейшим направлением в комплексном воспитании юного музыканта является совершенствование критерия оценки результатов работы, исходя из развития личности ребёнка в целом. Педагог также должен быть в курсе всех современных проблем психологии и педагогики, умело применяя свои знания и в работе с учениками и в моменты оценивания результатов работы.

Методическая работа так же занимает важное место в деятельности ДШИ. Она направлена на повышение профессионального уровня преподавателей, на достижение оптимальных результатов обучения, воспитания и творческого развития обучающихся.

Одно из важнейших направлений работы – повышение квалификации педагогических кадров, которое успешно осуществляется в разнообразных формах. Это: курсовая переподготовка и курсы повышения квалификации; аттестация; составление портфолио. «Портфолио как инструмент формирования ключевых компетенций, комплексной оценки деятельности преподавателя», подготовка собственного концертного выступления, а также концерты учащихся; психолого - педагогические и методические семинары; мастер-классы; конкурсы и фестивали педагогического мастерства; конкурсы и фестивали для учащихся; обобщение педагогического опыта: разработка методических рекомендаций, пособий, тестовых и контрольных материалов; открытые уроки; методические сообщения; взаимопосещение уроков; консультации.

Разнообразие форм и методов позволяет каждому преподавателю принять участие в методической работе и повышении своего педагогического уровня.

Необходимым условием профессиональной деятельности педагогов школы является самообразование, так как образование, полученное с опорой на свой профессиональный и личностный опыт, является наиболее эффективной формой повышения квалификации. Каждый педагог определяет актуальную для себя тему по самообразованию, разрабатывает индивидуальный маршрут изучения темы и в течение года работает над нею, с обобщенными результатами он знакомит своих коллег на заседаниях методической секции.

Повышение уровня теоретической и практической готовности педагогов дополнительного образования происходит на педагогических советах и семинарах, где обсуждаются вопросы педагогической компетенции совре-

менного педагога дополнительного образования и его мотивационная направленность к использованию инновационных форм в работе.

В результате для большинства детей создаются оптимальные условия обучения: они реализуют свои способности, осваивают программы, при этом никто не «выпадает» из учебного процесса. Для них создается ситуация успеха, что положительно влияет на развитие личности, и, учащиеся смогут в дальнейшем самореализоваться в жизни, что является одной из главных задач, стоящих перед учреждениями дополнительного образования.

#### **Библиографический список:**

1. Ермолаева, Т.И., Педагогические технологии в сфере дополнительного образования / Т.И. Ермолаева, Л.Г. Логинова. – Москва-Самара, 1998. – 30 с.
2. Педагогические технологии. Что это такое и как их использовать в школе. – Москва-Тюмень, 1994.
3. Якиманская, И.С. Личностно-ориентированное обучение в современной школе / И.С. Якиманская. – М. : Сентябрь, 1996. – 96 с.
4. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.И. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. –307 с.

*Ситдикова А.М. преподаватель второй  
квалификационной категории, МБОУ ДОД «Детская  
школа искусств», г. Нижнекамск, Республика  
Татарстан*

### **РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

Музыкальное воспитание – одна из центральных составляющих эстетического воспитания, оно играет особую роль во всестороннем развитии личности ребёнка. Цель музыкально-эстетического развития в музыкальной школе – сформировать художественную культуру учащихся в контексте различных видов творческого познания действительности и оптимизировать созидательные качества личности. Тенденция в современной педагогике – активизировать процесс музыкально-эстетического воспитания через творчество учащегося обусловлена объективными факторами: высокой ролью творчества в познании мира; необходимостью всестороннего развития личности; природной активностью ребёнка, требующей творческой деятельности, близкой и хорошо знакомой ему с детства. У каждого учащегося есть способности и таланты. Дети от природы любознательны и полны желания учиться. Проявление творчества характерны для ребёнка с самого раннего возраста, т.к. творчество – норма детского развития. Реализация творческих способностей учащегося делает богатой и содержатель-

ной его жизнь. Творческий процесс тренирует и развивает память, мышление, активность, наблюдательность, целеустремлённость, логику, интуицию. Творческое начало рождает в ребёнке живую фантазию, живое воображение.

Целью таких уроков является:

1. Всестороннее развитие личностно-творческого потенциала учащегося и на этой основе формирование его эстетической культуры.

2. Оптимизация эвристического мышления и познавательной деятельности.

3. Раскрытие преобразующей силы музыки и её влияние на внутреннюю сферу человека на его отношение к окружающей действительности.

4. Овладение образным языком музыкального искусства посредством усвоения знаний, формирования умений навыков с целью постижения сущности музыки.

5. Постигание сущности музыкальной интонации её драматургии через различные формы ансамблевого и инструментального музицирования.

Развитие творческих способностей свойственны определённые этапы:

1. Накопление впечатлений.

2. Спонтанное выражение творческого начала в зрительных, сенсорных, речевых направлениях.

Творчество детей базируется на ярких музыкальных впечатлениях. Слушая музыку, ребёнок всегда слышит не только то, что в ней самой содержится, но и то, что под влиянием рождается в его душе, в его сознании. Воображение у ребят младшего возраста, как правило яркое, живое и музыкальные картинки они слушают с удовольствием. Их зрительные ощущения реализуются в рисунках, отражающих настроение, постоянно прослушанной мелодии, которые они рисуют прямо на уроке или дома.

Чтобы сделать музыку достоянием своего личного им необходимо петь, играть на инструментах, танцевать, самим придумывать и применять. Поэтому необходимо уделять большое внимание творческому развитию учащихся в различных видах музыкальной деятельности при слушании музыки, песни, игре на музыкальных инструментах, музыкально-ритмических движениях.

Совместное музицирование играет большую роль в моём общении с детьми: игре в ансамбле, музыкальной постановке – прекрасно решают многие психологические проблемы общения.

Застенчивый ребёнок может почувствовать себя в центре жизни, а творческий ребёнок проявит свою фантазию на деле. В творческом коллективе дети учатся проявлять терпение, выдержку, взаимопонимание и уважение.

Сюжет урока позволяет органично включить в него игру, что является одним из главных средств познания для ребёнка младшего школьного возраста. Можно применять различные виды игр: развивающие, обучаю-

щие, закрепляющие определённые навыки и умения, сюжетно-ролевые и творческие. Именно эти игры включают ученика в активный процесс познания музыки, позволяет активизировать эмоции, внимание, память, интеллект.

Входя в сказочный мир с помощью инструмента, я использую несколько игр со сказочными героями: зверями и птицами. Для изучения регистров использую игру «Три медведя». Сначала характеризуем какой папа, мама, мишутка и Маша. Так как они все разные по регистру дети могут легко догадаться играя отрывок из сказки, дети входят в роль и начинают делать движения. Далее эту сказку инсценируем с помощью моей игры на инструменте.

Совместная музыкальная творческая деятельность учителя и ученика вот стержень, определяющий содержание общения на уроке.

Импровизация – одно из любимых занятий у детей и один из путей развития творческих способностей. Чаще всего при импровизации от ученика требуется умение продолжить начатую мелодию и завершить её в данной тональности. Оно опирается на восприятие музыки, музыкальный слух ребёнка, умение оперировать музыкально-слуховыми представлениями и на воображение ребёнка, способность комбинировать, изменять, создавать нечто новое на основе имеющегося слухового опыта.

Таким образом, в работе над развитием творческих навыков детей младшего возраста, учитель должен быть в состоянии:

- создать в классе непринуждённую атмосферу, в которой дети чувствовали себя легко и непосредственно.
- подхватить непосредственность детской реакции и ненавязчиво помочь развить в конкретном выражении.
- уметь объективно оценить вместе с ребятами их творческие реализации художественного замысла.
- поддержать в детях желание творческого самовыражения. Конечная цель в работе над личностными и творческими способностями

в процессе воспитания – развития в ребёнке творца, его воспитания эстетическом и этическом плане, приобретения им тех качеств, которые позволят в дальнейшем быть успешным, а в будущем, независимо от рода деятельности успешным в жизни.

Научное издание

**Перспективы развития музыкального образования  
в условиях модернизации учебного процесса**

Сборник статей

Компьютерная верстка Сухотиной Е.А.  
Подписано в печать 16.06.2014.

Формат 60×84 1/16. Бумага писчая. Усл. печ. л. 12,06.  
Уч.-изд.л. 14,36. Тираж 50 экз. Заказ № 34.

Отпечатано в РИО ДИТИ НИЯУ МИФИ,  
433511, Димитровград, ул. Куйбышева, 294.