

**ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций
и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан»
Управление культуры Исполнительного комитета г. Набережные Челны
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №3»**



**ОТКРЫТАЯ РЕГИОНАЛЬНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ - 2020:
ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ»**

(ЭЛЕКТРОННЫЙ СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ)

Г. НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ

СЕНТЯБРЬ 2020 г.

Печатается по решению Оргкомитета Открытой региональной научно-практической конференции «Детская школа искусств – 2020: традиции и инновации».

Составитель:

Мифтахова Д.Г., методист МБУДО «Детская музыкальная школа №3» г. Набережные Челны.

Открытая региональная научно-практическая конференция «Детская школа искусств – 2020: традиции и инновации» / Электронный сборник материалов конференции. – г. Набережные Челны, МБУДО «Детская музыкальная школа №3», 2020 г. – 234 с.

В сборнике представлены материалы из опыта работы преподавателей учебных заведений искусств. Статьи посвящены вопросам обучения и воспитания в детских школах искусств: сохранению академической направленности, интеграции в образовательный процесс новых информационно-коммуникативных технологий, преимуществам и недостаткам дистанционного обучения и др.

Сборник адресован специалистам в области дополнительного образования детей художественно-эстетической направленности.

Авторский текст, пунктуация и орфография сохранены.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕДАГОГА-ОРГАНИЗАТОРА В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ

Абрамова О.П.
МАУДО «ДХШ» г. Набережные Челны

"У каждого человека есть задатки, дарования, талант к определенному виду или нескольким видам (отраслям) деятельности. Как раз эту индивидуальность и надо умело распознать, направить затем жизненную практику ученика по такому пути, чтобы в каждый период развития ребенок достигал, образно говоря, своего потолка". В.А. Сухомлинский

Учреждение дополнительного образования представляет собой коллектив детей, объединенный интересной для них творческой деятельностью.

Воспитательная деятельность педагога-организатора заключается в регулировании воспитательного процесса через создание условий для самовыражения учащихся, удовлетворения их социальных потребностей, поддержания инициативы, организации досуга, внеурочной жизнедеятельности.

Важной особенностью деятельности педагога-организатора является обеспечение детей возможностью участия в видах деятельности, которые соответствуют их интересам и склонностям, а также поддержку и помощь в развитии задатков, способностей, талантов.

Важным направлением в работе педагога-организатора является защита личной ценности учащихся, педагог-организатор создает в учреждении благоприятную и комфортную для ребенка атмосферу, укрепляет единство усилий семьи, образовательных учреждений, общественных организаций координирует работу всех воспитательных средств, для достижения воспитательных целей.

Поле деятельности педагога-организатора широко и многообразно, оно не ограничивается только стенами школы, а распространяется на сферу их ближайшего окружения и отношений.

Педагог-организатор работает с детьми всех возрастных групп. Однако он действует не только сам, но и привлекает широкий круг людей, заинтересованных в эффективных результатах воспитания подрастающего поколения. Он ищет связи с семьями детей, специалистами различных областей науки и искусства, находит единомышленников и добровольных помощников, включает в воспитательную работу представителей социального окружения.

Педагогика сотрудничества, принятая в учреждениях дополнительного образования предполагает взаимодействие педагогов и детей на всех

этапах организации их жизнедеятельности, педагог организатор помогает сплотить дружный коллектив единомышленников.

Педагог-организатор дополнительного образования должен уметь грамотно планировать воспитательную деятельность с воспитанниками учитывая в своей работе воспитательный потенциал среды, самостоятельно искать пути взаимодействия с разными социальными институтами, привлекать широкий круг людей, заинтересованных в эффективных результатах воспитания подрастающего поколения, а также адекватно оценивать и анализировать результаты воспитательной деятельности.

Перед педагогом-организатором система дополнительного образования ставит цели, достижение которых требует наличия новых знаний. Педагог-организатор должен знать особенности организации и проведения групповой, массовой и коллективной деятельности с воспитанниками учреждения. Деятельность педагога-организатора выступает как труд соединяющий творческую, организаторскую и индивидуальную деятельность.

В хореографической школе для реализации своих возможностей педагогу-организатору необходимо взаимодействовать с педагогом-хореографом, который помогает в решении методических, организационных, воспитательных проблем. Работа педагога-организатора предполагает освоение необходимых знаний об организации хореографического коллектива, условиях его функционирования, осознание специфических особенностей в системе дополнительного образования детей: активное взаимодействие с учащимися и их родителями, вовлечение каждого воспитанника в коллективную жизнедеятельность.

Сотрудничество с руководителями других творческих коллективов позволяет найти единомышленников для осуществления творческих и деловых контактов, для определения содержания и подготовки различных массовых мероприятий. Педагоги-организаторы в процессе работы приобретают психологические знания, изучая в процессе своей педагогической деятельности психологические особенности учащихся.

Специфической особенностью дополнительного образования детей является необходимость привлекать каждого воспитанника в коллективную жизнедеятельность. Полная занятость учащихся в жизнедеятельности коллектива является стимулом для занятий. Система дополнительного образования дает возможность педагогу-организатору успешно развиваться в педагогической деятельности, организовать свою собственную деятельность, свое взаимодействие с коллегами и обучающимися, а также возможность самостоятельно выстраивать программу своего профессионального роста.

Список литературы

1. Яковлев Д.Е. Дополнительное образование детей: Словарь-справочник М., 2002.

2. Евладова Е.Б. Дополнительное образование детей: учебное пособие для студентов учреждений сред. проф. образования, обучающихся по специальности 0317 Педагогика доп. образования / Е.Б. Евладова, Л.Г. Логинова, Н.Н. Михайлова. М.: Владос, 2002.

ОСОБЕННОСТИ ОСВОЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА, В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Алексеева Н.А, Петрова Л.И.

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Компьютерные технологии и интернет в наши дни являются неотъемлемой частью быта современного человека. Современный уровень развития информационных технологий, а также уровень доступа к ним различных категорий населения позволяют осуществлять культурно-просветительскую и образовательную деятельность через глобальную сеть.

На данный момент в сети достаточно много ресурсов, посвященных обучению творчеству. Обучающие сайты можно найти практически по любому виду творчества: декоративно-прикладному, фото-видео творчеству, музыкальному, хореографическому, техническому и т. п. Формы обучения также предлагаются различные: вебинары, видеоуроки, аудиоуроки, учебная литература, статьи с иллюстрациями, онлайн-консультации, электронные учебники.

Общей проблемой для удаленного обучения творчеству является отсутствие поэтапно выстроенной системы подачи материала. Например, учащийся среднего школьного возраста желает заняться балетными танцами. Он заходит на соответствующий ресурс и начинает изучать ремесло с достаточно сложной техники, комбинаций и связок, тогда приступать к изучению балетных танцев следует с освоения базовых движений. Освоение сложной техники заканчивается, как правило, без желаемого успеха, что приводит к потере интереса обучающегося к данному виду творчества.

Применение методов удаленного обучения хореографическому творчеству является наиболее сложным. Все вышеперечисленные формы обучения не могут являться основными, а лишь дополняющими основную форму обучения — работу в хореографическом классе. Это обусловлено спецификой хореографического творчества. Для получения и закрепления навыка исполнения того или иного движения обучающийся должен неоднократно исполнить это движение «в полную ногу», т. е. максимально выполняя все данные методические рекомендации и достигая наибольшей амплитуды движения. И, самое главное, обязателен контроль педагога за выполнением его методических рекомендаций. Тем не менее, современные

информационные технологии позволяют осуществлять удаленное обучение в классно-урочной форме.

В наши дни практически каждому доступна двусторонняя видео связь. Педагог, находясь в одной части страны может проводить урок в другой. Но, опять же, исходя из специфики хореографического творчества, мы не можем использовать данную форму обучения в том виде, в котором она представлена: зачастую объяснения и показа движения бывает недостаточно для того, чтобы обучающийся понял методику исполнения движения. Педагогу приходится «вручную» поправлять позы, положения рук, головы, корпуса, ног и ракурсы для активизации мышечной памяти учащихся.

В современных условиях, существует несколько форм обучения. Первая – проведение занятий в реальном времени. Вторая - когда тренер каждый день или через день, записывает видеоурок на целый час. Он это снимает и скидывает урок в положенный день, в положенное время, урок скачивают и смотрят, когда появляется время. Еще есть третья форма - прямые эфиры. Каждый преподаватель выставляет свое направление и любой желающий может присоединиться и принять участие.

Из недостатков дистанционного обучения хореографическому искусству можно выделить следующие:

- самая главная проблема – *недостаточно свободного пространства*. Нередко бывает так: начинаю показывать движения, а рядом с моей ногой бегаёт кот, с другой же стороны — диван. Когда мои ученики записывают видео, тоже могут находиться в крайне неудобном положении, невозможно безопасно отрабатывать вращения, а также исполнять дроби;

- *отсутствие станка*. К сожалению, стол, подоконник или стена не могут полноценно заменить станок при отработке экзерсиса у станка;

- *технические трудности* (камера не имеет достаточного охвата - не все части тела попадают в кадр во время исполнения движений, если очень маленькая картинка - затруднительно распознать нюансы работы кистей и стоп у учащихся);

- *помехи со связью* (интернет виснет, техническая сложность – изображение отстает от звука, маленьким детям трудно разобраться со всеми настройками, когда с их стороны что-то не так работает, так же у них возникают трудности со съемкой самих себя);

- *нет контактного общения с педагогом*, и педагог не может вести прямую связь с ребенком;

- *трудно поправлять технику*; сложно объяснять движения на расстоянии.

- *новый танец изучить в дистанционной форме невозможно*.

К несомненным плюсам онлайн-обучения относится:

- происходит непрерывное обучение и развитие танцевальных и спортивных навыков. Дети не теряют форму! Ребенок может заниматься дома в удобное для него время;

- видеоурок можно скачать и смотреть на любом удобном и доступном носителе. Видеоурок можно останавливать, повторять и пересматривать несколько раз;

- занимаясь по видеоуроку, ребенок становится более самостоятельным. В таких условиях формируется самомотивация. Необходимо как-то спланировать свое время, чтобы успеть сделать задание.

Для преподавателей хореографии инновация воспринимается как процесс обогащения художественно-творческой деятельности в ходе эффективной реализации взаимосвязи традиционных и инновационных методов в процессе создания детского хореографического коллектива определяется как комплекс последовательной деятельности обучающихся в дополнительном образовании - от получения теоретического знания до готовности создания новых художественно-творческих проектов на основе нового знания.

Следует отметить, что при наборе учащихся на хореографическое отделение в ДШИ, приоритетной задачей обучения становится формирования навыков. Для успешного формирования правильных навыков исполнения требуется обязательный контроль и корректировка действий ученика со стороны преподавателя. При прохождении программ по предметам в области хореографического искусства использование возможностей электронного обучения носит вспомогательный характер, призванный помочь в освоение теории, на которой базируется техника исполнения танцевальных движений.

Список литературы

1. Агаев В.Т. Методические рекомендации по подготовке материалов для учебных аудио-видеосредств. // М.: МИЭП. - 1996 - С. 8.
2. Андреев А.А. Методические аспекты использования форумов при проведении занятий в Интернете / А.А. Андреев // Информатика и образование. - 2006. - №4. -С. 12-16.
3. Бурдюкова Е.В. Видеоматериалы и сетевые видеосервисы в работе учителя: практическое пособие // Изд-во «Бином.ЛЗ». – 2008. -С. 90.
4. Долгов С.В. Использование Web-технологий в учебном процессе // Применение новых технологий в образовании: Материалы Международной конференции. – Троицк. - 2000. - С. 35-36.
5. Каратаев А.А. Обучение хореографическому творчеству с применением современных информационных технологий / А.А. Каратаев // Молодой ученый. — 2015. — № 12 (92). — С. 851-854. — URL: <https://moluch.ru/archive/92/19859/> (дата обращения: 23.08.2020).

НАВЫКИ, СПОСОБНОСТИ И УМЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА – АРТИСТА АНСАМБЛЯ

Амирова М.М.
концертмейстер
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

*Концертмейстер должен много знать,
слышать и безмерно любить свою профессию
Г. Нейгауз*

Работа концертмейстера в дополнительном образовании – важная составляющая часть общего огромного процесса гармоничного развития личности. На первый взгляд может показаться, что эта работа не сложна: концертмейстер всегда на втором плане, главный на уроке педагог, руководитель коллектива. Часто дети не знают имени концертмейстера и тем более всего значения, которое несёт функция концертмейстера. Но всё меняется, как только концертмейстер по тем или иным причинам остается с учеником или группой один на один. В таких ситуациях идет прямой контакт ученик – концертмейстер. Концертмейстер – проводник, связующее звено между учеником и педагогом, между начальным этапом ознакомления с произведением и исполнением этого произведения в концертном виде и, конечно, концертмейстер – главный помощник педагога при работе в ансамблях, групповых занятиях.

Задачи и специфика работы концертмейстера. Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «аккомпаньер» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер – «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах».

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

концертных и конкурсных ситуациях. Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство, как отдельный вид исполнительства, появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т.д. Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями. Интересно, что в настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы. Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть инструментом – как в техническом, так и в музыкальном плане. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро, осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Необходимые знания, умения и навыки концертмейстера для начала профессиональной деятельности:

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

- Владение навыками игры в ансамбле;

- Умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что полезно, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;

- Знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, знание ключей «До» - для того, чтобы соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тем-

брами этих инструментов; наличие тембрового слуха; умение играть клавиры (концертов, опер, кантат) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора;

- Умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;

- Знание основных дирижерских жестов и приемов;

- Знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки. Быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае необходимости – незаметно подыграть мелодию;

- Для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, желательна и немецкого, французского языков, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках, в первую очередь – окончаний слов, особенности фразировки речевой интонации;

- Знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; осведомленность об основных движениях классического балета, бальных и русских народных танцев; знание основ поведения актеров на сцене; умение одновременно играть и видеть танцующих; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; умение импровизировать (подбирать) вступления, отыгрыши, заключения, необходимые в учебном процессе на занятиях хореографии;

- Знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гусях, балалайке, домре;

- Умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент, навыки импровизации, то есть умение играть простейшие стилизации на темы известных композиторов, без подготовки фактурно разрабатывать заданную тему, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре;

- Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений. Концертмейстеру необходимо накопить большой музыкальный репертуар, чтобы почувствовать музыку различных стилей. Чтобы овладеть стилем какого-либо композитора изнутри, нужно играть подряд много его произведений. Хороший концертмейстер проявляет большой интерес к познанию новой, неизвестной музыки, знакомству с нотами тех или иных произведений, слушанию их в записи и на концертах. Концертмейстер не должен упускать случая, практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида. Любой опыт не пропадает даром, даже если впоследствии определяется узкая сфера аккомпаниаторской деятельности, в

избранной области всегда будут встречаться в какой-то мере элементы других жанров.

• При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находятся творческие аспекты. Творчество – это созидание, открытие нового, источник материальных и духовных ценностей. Творчество – активный поиск еще неизведанного, углубляющий наше познание, дающий человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и самого себя. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету. Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализ форм, полифонии). Разнообразность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний – все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал. Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств;

Внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил. Мобильность, и быстрота, и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо понимать, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой

или жестом. Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Исходя из вышесказанного, хочу подвести итог: работа концертмейстера творческая, требует постоянного поиска, чуткого внимания, дружелюбного отношения к детям, сотворчества с педагогом по предмету. Концертмейстер должен хорошо читать с листа, транспонировать, быстро подбирать по слуху, ярко и точно предавать характер музыкального произведения. Если владеть всеми качествами, идти в своей работе в единой связке с преподавателем, включаться в общение с детьми, не бояться творческих идей, можно добиться успеха в работе и сделать её насыщенно-интересной, творческой и любимой.

Список литературы

1. Абрамова О.А. некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 71-72.
2. Бекина С.И., Ломова Т.П. Музыка и движение. М.: Музыка, 1984. – 180 с.
3. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. – М., 2002, №6. – С. 31-34.
4. Борисова Н.М. содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. – М., 1982. – С. 130-140
5. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. – 1999, №2. – С. 14-15
6. Виноградов К.М. О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С. 111-134.
7. Воротной М.В. о концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч.ред. Н.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. Вып. 2. – С. 66-70.
8. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 31-48.

9. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. Гос. пед. ун-т, Ред. Колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. С. 98-100.

10. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. С. 329-345.

11. Живов Л. Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами Глинки // О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. С. 9-35.

12. Классический танец / Сост. Д. Ярмолевич. – С.-Пб.: Музыка, 1985. – 148 с.

13. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа по дисциплине для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство» / Министерство Российской Федерации: Научно-методический центр по художественному образованию. М., 2002.

14. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М.: Музыка, 1961.

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ (БИНАРНЫЙ УРОК ПО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ)

Афони́на О.И., Идрисова Э.Я.
МБОУ ДО «ДШИ №2» Альметьевского муниципального района РТ

*Живопись – это поэзия, которую видят,
Амузыка – это живопись, которую слышат.
Леонардо да Винчи.*

«Искусства - сообщающиеся сосуды», - очень точно подметил современный поэт Андрей Вознесенский. Семейство муз - дружная семья, они вступают в союзы, объединяются, влияют друг на друга и, главное, всегда пытаются в чем-то подражать одно другому. Начнем с анализа того как сказало влияние «соседей» на музыку и как она стала «живописной». Неумная тяга музыки в направлении живописи в наиболее яркой форме стало проявляться с начало 19 века. Иначе говоря, изобразительность была присуща музыке всегда – как стремление компенсировать потерю целостности чувственной полноты восприятия после распада синкретического

искусства давних времен, в котором все художественные средства выступали совместно в единстве. В основе любой метафоры, как известно, лежит ассоциация. В данном случае эта ассоциация связывает разнородные чувственные явления – зримое и слышимое. Следует особо отметить, что обе формы изобразительности – звукопись и живопись звуками – не существуют отдельно, они взаимно переплетаются. «Хорошая живопись это музыка, это мелодия», говорил еще великий Микеланджело Буанаротти художник эпохи возрождения. Действительно музыка обращается к слуху и она есть временное искусство, а живопись – к зрению и относится она к пространственным искусствам. Казалось бы, между ними не должно быть никаких точек соприкосновения, но по своему опыту живописной музыки мы видим, что эти разные искусства являются средствами художественного общения и у них общий единый предмет – объект – человек окружающий его мир, действительность. Разнородные материалы специфики, средства подачи языки этого общения объединяют ритм, законы композиции симметрии и асимметрии, колорит, тембр, штрихи, метрический ряд, фактура, динамика статика, тональность, лад, интонация нюанс и т.д, и оказывается еще в 18 веке предпринимались попытки искать и находить поводы для конкретных сопоставлений музыкальных и визуальных произведений. Поскольку живопись искусство изобразительное статичное, а музыка выразительное динамичное искусство, то в своем стремлении быть музыкальной, живопись пыталась перенять присущее музыке выразительность и движение. Уже позже в 19 веке развитие живописи в направлении «омузыкаливания» шло по двум путям:

1. Стремление передать живописными средствами впечатление от конкретного музыкального произведения, то есть подражание музыке по содержанию.

2. Стремление подражать музыке по форме, языку, способу мышления, используя свои приемы и средства выразительности. Причем заимствование из чужого языка в данном случае из музыки, сразу наделяет произведение изобразительного искусства признаком музыкальности. И этому способствуют синестетические способности человека. Таким образом, проявление музыкальности все больше начинает сказываться в образной структуре живописи, а ее предметность отходит на второй план.

Музыкально - живописные тенденции ярко выявились во всех последующих течениях 20 века в импрессионизме, символизме, постимпрессионизме абстракционизме, сюрреализме и т.д. «Мне представляется невозможным рабски копировать натуру,- писал А. Матисс, - я должен интерпретировать ее подчинять духу картины. Когда все соотношения тонов будут найдены, в результате возникает живой аккорд цветов, гармония, подобная музыкальной гармонии». Освоив цвет и ритм, живопись поставила себе еще одну новую задачу - в своем стремлении к «музыке» отобразить движение, именно само движение, - оставаясь в то же время статическим

полотном. Совсем близко подошел к музыке, также еще оставаясь в рамках изобразительного искусства, великий литовец М.К. Чюрленис, «Колумбом нового духовного континента» назвал его известный писатель Ромен Роллан. Континент этот в подлинном смысле музыкальная живопись. Живопись Чюрлениса уникальна своей особой музыкальностью, ни на что и ни на кого не похожей. Она проявилась в использовании музыкального принципа цикличности, музыкальными становятся сами принципы композиции «соната Солнца». Например, в многочастной композиции «соната Солнца» - имеющих название Аллегро, Анданте, Скерцо, Финал повторяет форму музыкальной сонаты- принципом расположения живописного материала тональным тематическим контрастом итд. Также он пишет картины, которые связаны с музыкой «Фуга, прелюдии, соната моря, соната весны, соната пирамид». Полностью сравниться с музыкой поставили себе целью художники XX века, сторонники абстрактной живописи - В. Кандинский, Р. Делоне, П. Клее и другие, в которой уже произошло полное «раскрепощение от предмета и сюжета». Первым наиболее четко изложил эту идею В. Кандинский - отбеспредметной живописи, максимально приближенной к музыке по принципам и приемам организации средств: сравнивая воздействие цвета абстрактных фигур с тембрами, с мелодией с музыкой, симфоническими формами. Преклоняясь перед музыкой, как наименее материальным из всех искусств он считал, что именно цвет является тем средством, через который можно влиять на душу человека. «Цвет - это клавиша, глаз - молоточек душа - многострунный рояль».

Нам стало интересно связать музыкальные и живописные понятия и интерпретировать на бинарном уроке с двумя преподавателями. Ученики работают на уроке рисование музыки - это сам по себе яркий творческий акт, который требует самостоятельности мышления, полное «доверие» на воображение и раскованности фантазии. Предварительный разбор музыки учителем с участием детей создает условие для более чуткого вслушивания музыку для ее эмоционального переживания, для осознания средств выразительности, содержания формы произведения. Рисунки детей служат своеобразным «документом» позволяющим судить о глубине восприятия музыки, о мире ее понимания и переживания - это и есть «обратная связь», которая другими средствами можно назвать опрос, анкетирование, беседа. Уроки помогли выявить быстрый рост в понимании музыки у детей и уровень живописно-графического творчества. От бессмысленных пятен и линий в первых рисунках, пришли к отражению характера, содержания формы инструментовки музыкальных произведений в последующих работах. В сравнении работ учащихся музыкального и художественного отделения показало разное осмысление в отражении музыки цветом, графики пятном, линией ритмом. Дети, которые привыкли к звучанию музыки на уроках живописи быстрее и результативнее освоили новую для них область творчества, музыканты в свою очередь из не видимых неосознаваемых звуков соз-

давали, зарисовки ритмичных музыкальных, воображаемых графических линий пятен штрихов.

Мы считаем, данная тема актуальна и решаема в конкретном случае через активацию творческого начала, проявление интереса к другим видам искусства и нестандартным подходом к проведению обычных уроков. На данном уроке были поставлены определенные цели:

1. Как взаимосвязаны между собой два искусства музыка и живопись
2. Каким образом дополняют друг друга.
3. Что первично и что вторично? Существует ли однозначный ответ?

Задачи:

- Познакомить с музыкой, произведениями композиторов.
- Знакомство с творчеством художников
- Учить размышлять над содержанием музыкальных произведений.
- Видеть взаимосвязь двух искусств, их близость, взаимодействие.
- Обогащать эмоциональную сферу ребенка.
- Развивать интерес к искусству умение найти свою позицию в искусстве.
- Реализация творческого потенциала в процессе коллективного и индивидуального творчества.

Список литературы

1. И.Л. Ванечкина, И.А. Трофимова «Дети рисуют музыку». Казань. ФЗН, 2000.
2. М.С. Вальдес. Интуитивное рисование: «Развитие творческих способностей средствами арттерапии» /2009/ институт общегуманитарных исследований.
3. Л.С. Выготский. «Воображение и творчество в детском возрасте». М.: Просвещение, 1991.
4. А.И. Кандинский «Русская музыкальная литература» вып. 3. Ленингр. отд. Музыка, 1972.
5. С. Савенко «История русской музыки XX столетия». М. Музыка, 2011.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ВИОЛОНЧЕЛИ (ИГРА ПОД ФОНОГРАММУ)

Балдина С.В.
преподаватель по классу виолончели
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Условия современной жизни диктуют новые требования к процессу обучения и его методикам. Возникает необходимость в соответствующей времени и учебным запросам методической и музыкальной литературе, новых форм обучения. Многие преподаватели на различных других инструментах: скрипка, баян, аккордеон, духовые инструменты уже давно практикуют в своей работе занятия с фонограммами.

Работа с фонограммами имеет ряд трудностей и особенностей, которые нужно знать и изучать. Первая трудность, с которой приходится сталкиваться ученику – фонограмма не останавливается и не ждет. Ученик, привыкший к тому, что концертмейстер всегда поймает и прикроет, при первой попытке не может сыграть произведение целиком под электронный аккомпанемент. Поэтому текст произведения должен быть выучен наизусть безукоризненно. Ребенок должен ориентироваться в нотах, чтобы мог подхватить с любого места. Очень полезно прослеживать за фонограммой пальцами по нотам. Можно хлопать партию соло, добиваясь совпадения сильных долей с фонограммой. Звукоизвлечение должно быть четким, плотным и конкретным.

Важное место при игре с фонограммой занимает чистая интонация. А также точная настройка виолончели (скрипки и др.) Фальшивые звуки могут испортить все впечатление об игре произведения в целом. Динамика должна соответствовать динамике фонограммы.

Эти особенности важно учитывать, приступая к изучению нового произведения.

Определенные задачи имеет игра под фонограмму на любом инструменте, в том числе и на виолончели:

1. На практике применяются знания и навыки, полученные на уроках специальности.
2. Развивается музыкальный слух, вкус.
3. Воспитывается исполнительская дисциплина.
4. Развивается внимание при исполнении произведения.
5. Развивается точность в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике.
6. Воспитывается самостоятельность.
7. Развивается чувство ответственности в качестве разучиваемого произведения.

Игра под фонограмму расширяет музыкальный кругозор ученика, развивает умение слушать записанный аккомпанемент. Такой вид занятий вовлекает ученика в активную форму музицирования. Исполняя самые простые мелодии, ребенок приобщается к творческому процессу. Игра под фонограмму доставляет ученикам истинное удовольствие и приносит неоспоримую пользу, раскрепощает его, снимает зажатость, страх публичных выступлений. Играя под фонограмму, ученик ощущает себя настоящим артистом, играющим в сопровождении целого оркестра.

Музыка под фонограмму должна быть яркой, красивой, дарить радость, как слушателям, так и самому исполнителю. С таким аккомпанементом удобно заниматься дома самостоятельно, выступать перед сверстниками в школе, на других концертных площадках, ощущая себя артистом, что стимулирует его занятия на инструменте. Всегда можно удивить «живым» исполнением на инструменте под аккомпанемент целого оркестра, звучащим наиболее ярко, полно и красочно.

Интерес и желание работать с фонограммами был давно, но не было возможности, записать фонограмму очень дорого, а сборников с готовыми у нас в стране именно для виолончели произведениями было не найти. Заниматься со своими учениками-виолончелистами под фонограмму я начала не так давно, года 2 назад, когда мне привезли три сборника, изданные в США и Великобритании с CD дисками с фонограммами. Там, кстати, такая форма обучения практикуется уже давно. Моему восторгу не было предела, когда в услышанном электронном аккомпанементе я поняла, что это звуки настоящего симфонического оркестра! Детям очень интересно играть в сопровождении целого коллектива, ведь такая возможность вряд ли когда представится, разве что очень талантливым ученикам, а уж с симфоническим оркестром это большой вопрос, так как в нашем городе таковой даже не существует...

В этих сборниках очень интересный репертуар, начиная с самых простых, но известных классических мелодий, с чего мы и начали пробовать, изучая сначала отдельно некоторые пьески, потом пробуя соединить в ансамбль. Получилось интересно. Дети с удовольствием разучивали новые легкие для многих мелодии. Пьесы в основном написаны в удобной тональности, в удобной для игры 1 позиции, что для учащихся средних и старших детей не составляет труда выучить и сыграть. И меньше работы над чисткой интонации.

Дети с удовольствием принимают участие в концертах на открытых площадках, классных концертах в школе, дома перед родителями и родственниками.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ ВЫПУСКНИКОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ И ШКОЛ ИСКУССТВ

Бахтиярова Э.А.
преподаватель по классу баяна
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Известно, что ДМШ призвана решать две функциональные задачи: 1) музыкально-эстетическое образование детей, воспитание их в качестве культурных слушателей музыки; 2) подготовку наиболее одаренных учащихся к поступлению в музыкальные училища. Насколько успешно эти задачи реализуются в настоящее время?

Если раньше программы XX века были ориентированы на получение навыков, необходимых для поступления в музыкальное училище, то, сейчас, перейдя в статус дополнительного образования, деятельность ДМШ и ДШИ переориентирована на эстетическое воспитание подрастающего поколения.

Одним из главных мотивов выбора профессии и учебного заведения являются: престиж будущей профессии, уровень заработной платы и, как показывают многочисленные статистические опросы, только на третьем месте интерес к содержанию выбранной профессии.

Почему наша профессия потеряла привлекательность, все мы знаем. На это наложили свой отпечаток 90-е годы, с унижительным снижением материальной оценки педагогического труда, с невыплатами зарплат и т.д. Выросло целое поколение преподавателей, которые сами недооценивают привлекательность и значимость труда педагога - музыканта. Воспитывать гордость за профессию - значит менять отношение к ней, и не только у педагогов, а также у учащихся и их родителей.

По поводу престижности профессии... По статистическим исследованиям выявлено частая смена приоритетов на рынке профессий: юристы, экономисты, инженерно-технические специальности. Произошло перенасыщение рынка труда этими специалистами, многие из которых работают не по специальности.

Сегодня люди творческих профессий востребованы на рынке труда. ДМШ и ДШИ нашего города на протяжении нескольких лет имеют потребность в кадрах. Если в детские музыкальные школы не будут приходить молодые преподаватели, то через 10-15 лет некому будет учить детей. Учитывая дефицит кадров и неумолимое старение педагогических коллективов музыкальных школ и школ искусств, можно говорить, что тема профессиональной ориентации выпускников на сегодняшний день весьма актуальна.

Федеральным законом N 273-ФЗ "Об образовании в Российской Федерации" от 2012 года предусмотрена реализация в ДШИ дополнительных

предпрофессиональных образовательных программ в области искусств, одной из основных задач которых, является «выявление одарённых детей, их подготовка к возможному продолжению образования в средних и высших учебных заведениях». Требования данных программ накладывает большую ответственность за подготовку учащихся к поступлению в средние специальные музыкальные учреждения.

Одним из основных направлений в профориентационной работе в ДШИ является профессиональная информация, которая включает в себя сведения о профессии, личностных и профессионально важных качествах человека, существенных для выбора этой профессии, о системе учебных заведений и путях её получения, о потребностях общества в кадрах, о возможности реализовать себя в области искусства. Лет 15-20 назад выпускники училища, то есть многие из нас, знали только два пути своей дальнейшей деятельности: педагогика и, если очень повезет, работа в каком-нибудь оркестре. Сегодня, кроме профессии преподавателя музыкальных школ, выпускники ССУЗов могут выбрать другие специальности. Такие, например, как звукорежиссура, музыкальная журналистика, организатор культурно-массовых мероприятий, менеджер по рекламе, продюсер, актер, режиссер, арт-менеджер, специалист по связям с общественностью, культуролог, психолог, социолог, искусствовед, театровед, режиссер эстрады, музыкального театра, шоу-программ, менеджер социально-культурной деятельности, постановщик культурно-массовых программ и другое. В любом случае диплом музыкального колледжа дает ребенку преимущество перед другими детьми, окончившими обычную школу. И об этом нужно говорить с учениками и родителями.

Еще один метод профориентационной работы - это профессиональное воспитание учащихся, формирование исполнительских и художественных навыков. Мощным стимулом для детей является конкурсная и концертная деятельность. Это позволяет на практическом опыте узнать и определить уровень своих музыкальных склонностей и способностей. Но нужно разумно подходить к выбору конкурсов, учитывать их престижность и значимость в формировании профессиональных навыков учащегося. Сейчас проводятся множество конкурсов, где стараются всех обеспечить дипломами, значение которых обесценивается и перестает иметь тот смысл, ради чего они и нужны. Они не могут в полной мере свидетельствовать об уровне профессионализма преподавателя, к тому же, может привести к излишней самоуверенности некоторых педагогов.

Важно понимать, что профориентационная работа будет эффективна при условии вовлеченности в решение поставленной задачи не только педагогических коллективов детских школ искусств, но и преподавателей ССУЗов. Если раньше преподаватели школ приглашали на зачеты и экзамены представителей училища, чтобы услышать оценку своей работы и получить необходимые методические рекомендации, то сейчас у многих

появилось чувство самодостаточности и уверенности в своем высоком профессионализме. В результате о своих, порой серьезных проблемах ребенок узнает лишь в ССУЗе или вообще не узнает. В школах, где работают преподаватели из училища, консерватории или педагоги поддерживают с ними контакт, исполнительский уровень значительно выше. Поэтому система кураторства и методического консультирования, все-таки, должна быть возвращена.

Важным звеном в системе профориентации учащихся является работа с родителями. Родители принимают активное участие в определении жизненных и профессиональных планов своих детей. Вопросы выбора профессии и определения путей продолжения образования составляют трудную задачу. Одной из форм профориентационной работы с родителями является проведение родительских собраний с приглашением представителей музыкальных училищ или институтов, специалистов ранка труда. А также информирование родителей (знакомство с сайтами учреждений, оформление информационного стенда по профориентации), организация для родителей цикла лекций по темам: «Роль семьи в правильном профессиональном самоопределении», «Новые профессии и специальности», «Актуальные вопросы профессионального выбора», «Основные тенденции на рынке образования и труда» и др.

Конечно, чтобы пойти куда-либо учиться, нужна существенная мотивация. Для одних это деньги, для других уютный кабинет и индивидуальный рабочий стол, для третьих – желание стать знаменитым. Но чаще всего дети выбирают профессию, потому что хотят быть похожими на кого-то. Хочу быть космонавтом, как Юрий Гагарин, хочу быть артистом, как, преподавать сольфеджио, как Светлана Юрьевна. Учитель, прежде всего, сам должен позиционировать свою профессию, а для этого он должен ее любить. Настоящий педагог не только передает знания детям, но и умеет увлечь предметом. Увлеченная работа педагога, доброжелательная атмосфера в классе, любовь педагога к своей специальности, ученикам, творят чудеса.

Наш общий долг – сохранить преемственность уникальной системы непрерывного образования в области искусства, поднимать значимость и престиж профессии педагога–музыканта. Это путь продолжительный, на многие годы. Однако, «дорогу осилит идущий»...

Список литературы:

1. Апостолов О.П., Лучков В.В., Цой А.В. Профориентация как организационная система // Вестник МГУ, Серия 14, Психология, 1986, №2. С. 6-18 с.
2. Иванова Т.Ю. ДМШ-ССУЗ: навстречу друг к другу / Т.Ю. Иванова // Играем с начала. – 2010. - №2. – С. 2-3.
3. <https://kopilkaurokov.ru/muzika/prochee/>-(31.08.2020)

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРЕИМУЩЕСТВА И НЕДОСТАТКИ

Бегунова Л.Е.

МАУДО «Детская художественная школа №1» г. Набережные Челны

События 2020 года внесли свои коррективы в систему образования, к которым ученики, учителя и даже родители оказались не готовы. Все участники процесса получили трудный опыт действий при переходе на дистанционное обучение. Хотя Федеральным законом «Об образовании РФ» от 29.12.2012 года №273 уже было предусмотрено введение дистанционной формы в образование.

В условиях художественного образования, конечно же, подразумевает живое общение с профессиональными, квалифицированными специалистами-преподавателями. Безусловно, многие педагоги и раньше использовали в своей работе некоторые приёмы дистанционного обучения, но лишь фрагментарно. Но сейчас возникли вопросы: как лучше всего преподнести учебный материал, чтоб не навредить и достигнуть целей обучения, какими ресурсами и технологиями воспользоваться, по какому принципу организовать обратную связь?

Возможно, благодаря сложившейся ситуации, мы все сумели по-другому взглянуть на образовательный процесс, кому-то пришлось развить и усовершенствовать свои методики, знания, проявить гибкость мышления, кому-то – пополнить запас педагогических приёмов и освоить интернет-ресурсы.

Свою работу в новых условиях я начала с осмысления того, что же означает термин «дистанционное обучение».

Дистанционное (от англ. distance – дистанция) или дистантное (от англ. distant – отдаленный) обучение – форма обучения, при которой весь учебный процесс осуществляется с использованием современных информационных и телекоммуникационных технологий при территориальной разобщенности педагога и обучающихся. Другими словами, это обучение на расстоянии, когда педагог разрабатывает занятие и через разные интернет-платформы ведет образовательный процесс. Дети получают знания, но в другой форме - дистанционно.

Для педагогов дополнительного образования, которые работают в области художественного образования, популярной, наглядной и эффективной формой дистанционного обучения является мастер-класс. В качестве ресурса рациональнее открыть группу в *ВК*, в *WhatsApp*, создать свой *YouTube*-канал или выкладывать уроки на образовательной интернет-платформе *edu.tatar.ru* и весь образовательный процесс продолжать там. Мне было удобно показывать видеоуроки в *YouTube*. Корректировать и

контролировать работу ученика преподавателю удобнее в мессенджерах, например *WhatsApp*. Там можно мгновенно дать комментарии к фото выполненной работы, подсказать ученику, что необходимо исправить, что добавить. Но можно вести и онлайн-уроки в скайпе, *Zoom*, *Discorde*. Во время занятия ученики могут видеть и слышать преподавателя, задавать свои вопросы, повторять за ним все этапы выполнения работы: рисунок ли это, изделие прикладного творчества, беседы об искусстве или лепка. И, в свою очередь, педагог может сразу дать корректировку в работе учеников.

Мастер-классы могут быть представлены в виде презентаций, видеоматериалов, тестов. Помочь могут программы *PowerPoint*, *Word*, *InShot*, *Quik*, *Pinnacle Studio* и др. Для видео-урока первый этап создания это съемка процесса выполнения рисунка или изделия (для предмета «Беседы об искусстве» процесс преподавания построен немного по-другому). Затем в программе делается обрезка, если надо - ускорить, прокомментировать, подписать, вставить картинки, наложить переходы. Главное, предупредить ребят останавливаться, делать динамичную паузу, перерыв, и позже возвращаться к нужному этапу. Участники данного процесса могут не просто повторить работу по образцу, благодаря чётким инструкциям педагога, но и проявить фантазию, почувствовать себя настоящими творцами.

Преимущества дистанционной формы обучения очевидны. Возможность получать образование, находясь где угодно на нашей планете, лишь бы был интернет. Уроки придут сами к вам домой, как только вы этого пожелаете. Никаких поездок, затрат времени и сил на дорогу. Даже можно виртуально прогуляться по музею. Есть возможность определить индивидуальные сроки и темп изучения материала. Скорость обучения регулируется лично. Онлайн-занятия в художественных школах удобны тем, что их можно прослушивать повторно, полностью или частично, если вам понадобилось повторить материал. Вас не касается количество участвующих в процессе обучения. Отсутствуют преподаватели, подгоняющие «в спину». Но при этом всегда будет "обратная" связь от него. Фактически, мастер-класс создает комфортные условия для сотрудничества и получения знаний самостоятельно. Кстати, многие родители охотно обращаются к дистанционному обучению в общеобразовательной школе, чтобы не допустить появления "долгов" по учебе, отставания.

Здесь очень тонкая грань - между тем, какая информация дается и какой результат получается у ученика. Если ученики полностью копируют преподавателя без особого понимания основ, то на выходе получится работа, может, и хорошая, но она одна. После, если начинающий художник захочет нарисовать что-то свое, то он не сможет. Потому что просто отсутствуют знания в голове. Не из-за того, что он не запомнил, а из-за того, что ему показали "как", но не показали "почему". Отсюда и возникают недостатки дистанционного обучения: отсутствие очного общения между обучающимся и преподавателем. Тут необходимо показывать конкретное дей-

ствие, там надо правильно поставить руку - это без непосредственного контакта «учитель-ученик» сделать нереально. Исключается индивидуальный подход к ребенку. Да и специального оборудования может попросту не быть дома – к примеру, мольберта, планшета, гипсовой розетки, которые необходимы в некоторых работах. Да и ребенок еще не способен самостоятельно создать правильную постановку для натюрморта. Дистанционное обучение может оказаться недостаточно эффективным для детей с низкой самоорганизацией. В силу своей специфики, качественные дистанционные программы требуют более высокого уровня самодисциплины, высокой организованности и целеустремленности со стороны обучаемого. Да и педагогу требуется немало сил и времени для создания мастер-классов, где необходимо детально разработать план уроков и воплотить его "в жизнь", тратя на все это намного больше времени, чем в обычном режиме образования. Здесь уже стараешься сделать все идеально, показываешь весь творческий путь от замысла и первых эскизов до законченной работы, не вставляешь лишних слов, ведь твои уроки видят и сторонние наблюдатели при условии выставления его на всеобщее обозрение в сети интернета. Также у преподавателя отсутствует постоянный контроль над учениками. Ведь необходимо каждому написать комментарий к ходу работы или создать голосовое сообщение. И не одно, а может десяток. А другой ученик ждет в это время. Или не ждет, а рисует дальше, не зная, что есть ошибка, и придется все потом исправлять. Да, и самое главное, невозможно участвовать в занятиях при отсутствии доступа к интернету.

Художественное образование весной 2020 года, в режиме дистанционного обучения, показало все его плюсы и минусы. Среди положительных моментов я отмечаю совместное детско-родительское сотрудничество в творчестве, укрепляющее мотивацию, взаимопонимание и сплочение. Отрицательным стало то, что дети оказались настолько загружены основными предметами школьной программы, что им просто не хватало времени на дополнительное образование. Также выяснилось, что у многих не хватало технической базы: компьютеров и мобильных устройств, так как во многих семьях по двое и более детей.

И всё же, я пришла к убеждению, что дистанционное обучение в дополнительном художественном образовании имеет право на существование. Это подтверждает факт существования и процветания многих онлайн-школ рисования. Но, тем не менее, вряд ли дистанционное образование в художественной сфере когда-нибудь заменит очную форму обучения, хотя они прекрасно друг друга дополняют, расширяют границы образовательного пространства и пространства личности.

ПРИМЕНЕНИЕ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ СРЕДСТВ АРТ-ТЕРАПИИ, ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Варенцова Л.Ю.

МАУДО «ДХШ» г. Набережные Челны

Хочу рассмотреть применение арт-терапии и здоровьесберегающих технологий в рамках музыкальных занятий с детьми. Использование музыки и специальных упражнений помогает улучшить эмоциональное, психологическое и духовное здоровье. Так же такие занятия помогают раскрепостить ребенка, помочь ему строить личные и социальные отношения. На занятиях можно использовать различные музыкальные и шумовые инструменты. Прежде чем приступить к урокам необходимо выявить потребности и способности ребенка, чтобы грамотно адаптировать методы работы. Занятия могут проводиться как в группе, так и индивидуально.

В методы арт-терапии на музыкальных занятиях могут входить:

- Пение.
- Слушание музыки.
- Игра на инструментах.

Следует отметить, что для максимального эффекта, при подборе музыкального материала необходимо учитывать музыкальные предпочтения детей. При этом опыт владения музыкальными инструментами, пением и т.д. совершенно не обязателен.

Рассмотрим более подробно эти методы.

Человеческий голос, это уникальный природный инструмент. Поэтому применение пения, как метода арт-терапии, является благотворным, мягким и эффективным. Занятие пением включает в себя дыхательную гимнастику.

Упражнения для дыхательной гимнастики.

1. «Воздушный шар» (дыхание нижней частью живота). Медленный, плавный вдох - живот медленно наполняется воздухом, как круглый шар.

Медленный, плавный выдох – живот медленно втягивается к спине. Повторять 4-10 раз.

2. «Воздушный шар» в грудной клетке (среднее, реберное дыхание)

Исходное положение сидя или стоя.

Руки положить на нижнюю часть ребер и сконцентрировать на них внимание. Сделать медленный и ровный вдох, сжимая руками ребра грудной клетки.

-медленно выполнять вдох через нос, руки ощущают распирающие грудной клетки и медленно освобождают зажим.

- на выдохе грудная клетка вновь зажимается двумя руками в нижней части ребер. Повторять 6-10 раз.

3. «Нюхаем цветок». Вдох носом, задержать дыхание и медленно выдыхать (повторить 4 раза).

4. «Греем руки». Подставить ладони к лицу, выполнить глубокий вдох носом, широко открыть нос и выдыхать медленно на ладони теплым воздухом.

Вокальные упражнения.

1. Упражнение «Фрукты». Педагог показывает детям картинки с фруктами, к каждой картинке педагог подбирает короткую несложную мелодию. Дети на улыбке, чуть открыв зубы повторяют за педагогом эту мелодию по слогам: Аб-ри-кос, А-пель-син, Сли-ва и т.д. Потом детям предлагается в воображении представить вкус фруктов и ощутить их на ощупь.

2. Упражнение «Портной». Детям предлагается представить себя портными, которые шьют красивые платья и костюмы. Но, иголкой становится голос, а ниточкой – дыхание. Ниточка как-бы вытягивается изо рта. Рука ставится на пояс, дыхание берется в диафрагму и на звук «Ши» ниточка тянется изо рта. Следим, чтобы ниточка не рвалась.

3. Упражнение «Собачка». К детям приходит песик, которого зовут Соник. И он совершенно не умеет говорить на человеческом языке, но чтобы с ним подружиться, мы должны научиться понимать его язык. Детям демонстрируют мягкую игрушку собачки, они ее гладят, налаживают с ней контакт. Педагог предлагает на разные мелодии пропеть собачью песенку. Дети пропевают мелодии на слоги «Ав-ав-ав».

Слушание музыки.

На занятиях арт-терапией неотъемлемой частью является слушание классической музыки. Это гармонизирует эмоциональную сферу, влияет на психические процессы, повышает общий уровень развития. При высоком ритме жизни, слушание классической музыки несет эмоциональную разгрузку. У детей развивается музыкальный слух, фантазия, творчество, свобода мышления. Дети научаются понимать классику, изучают музыкальные инструменты, расширяют кругозор, учатся импровизировать. Это оказывает самое благоприятное воздействие на все процессы в организме, поддерживает психическое и ментальное здоровье.

Произведения, рекомендуемые на музыкальных занятиях с применением арт-терапии:

Лирические пьесы Эдварда Грига:

- «Кобольт».
- «Ручеёк».
- «В пещере горного короля».

Модест Мусоргский:

- Детская №1 «С няней».
- Детская №2 « В углу».
- Детская №3 «Жук».
- Детская №4 «С куклой».

- Детская №5 «На сон грядущий».
- Детская №6 « Кот-матрос».
- Детская №7 « Поехали на палочке».

Иоганн Себастьян Бах:

- Бранденбургский концерт №3
- Менуэт.
- Сюита ми минор, прелюдия.

Антонио Вивальди:

«Времена года».

Николло Паганини:

Каприз №4

Игра на инструментах.

В программу арт-терапии на музыкальных занятиях включается игра на шумовых и звуковых музыкальных инструментах. Контакт со звуком, совместное прослушивание, ансамблевая и сольная игра на музыкальных инструментах – все это обогащает внутренний мир, мотивирует на новые свершения. На занятиях можно использовать следующие инструменты: маракасы, трещотки, бубен, флейты, губную гармошку.

Занятие можно начать со знакомства, поэтому можно предложить каждому участнику сыграть на инструменте свое имя. При этом происходит знакомство с тембром инструмента, характером звучания, внешнем видом. Каждый ребенок начинает раскрываться, самовыражаться.

Следующее упражнение «Я хороший». Группе детей предлагается выразить звучанием инструмента то, как он чувствует себя хорошим. При этом нужно фиксировать как дети выражают свои эмоции: улыбка, сосредоточенность, стеснение и т.д. Далее предлагается развить это упражнение. Предлагается сыграть так, как «Мама говорит, что я хороший или хорошая». При этом опять следить как меняется характер игры и выражение эмоций. Дальше предлагается сыграть, как «Папа говорит, что я хороший или хорошая». Опять следим, как удлиняются, или укорачиваются музыкальные фразы. Помимо эмоций можно играть в ситуации: « Мама-дочь», дочка провинилась и уже готовится к тому, что мама будет ругать и сердиться. Характер игры и музыкальных фраз значительно изменится. Следующее упражнение «Мама, Папа», здесь нужно передать мужскую тему и женскую тему. При этом каждый ребенок может почувствовать себя в разных ролях, и передать это с помощью разного характера звучания инструментов. Инструменты можно использовать любые.

В заключении хочется сказать, что сила искусства имеет огромное значение для комплексного развития личности ребенка. И элементы арт-терапии необходимо изучать и применять каждому педагогу на музыкальных занятиях.

Список литературы

1. Воронова, Армине «Арт-терапия для детей и их родителей».
2. Киселева «Арт-терапия в работе с детьми».
3. Копытин «Арт-терапия детей и подростков».

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ИНКЛЮЗИВНОГО ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Газизова М. А.
преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

В Конвенции по правам ребенка центральными являются принципы развития каждого ребенка, где в основном рассматриваются отсутствие дискриминации, участие и наибольшие его интересы.

Инклюзивное образование (*англ. Inclusion — включение, включающее образование, совместное обучение*) — форма обучения, при которой каждому ребенку, независимо от имеющихся физических, интеллектуальных, социальных, эмоциональных, языковых и других особенностях, предоставляется возможность учиться в общеобразовательных учреждениях. При этом для инвалидов и людей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) создаются специальные условия: перепланировка учебных помещений, новые методики обучения, адаптированный учебный план, изменённые методы оценки и т.д. [6]

Грамотная организация обучения детей с особыми образовательными потребностями в среде нормально развивающихся сверстников – непростая задача для любого учителя, даже опытного. К тому же количество детей с ограниченными возможностями здоровья увеличивается год от года, требует поиска новых методов и подходов в учебно-воспитательном процессе, расширения сферы инклюзивного образования.

Распространение в России процесса внедрения инклюзивного образования в образовательные учреждения является не только отражением времени, но и представляет собой еще один шаг к обеспечению полноценной реализации прав детей на получение доступного образования.

Начальная школа - особый этап в жизни ребёнка, связанный:

- с переходом к учебной деятельности (при сохранении значимости игровой), имеющей общественный характер и являющейся социальной по содержанию;

- с освоением новой социальной позиции, расширением сферы взаимодействия ребёнка с окружающим миром, развитием потребностей в общении, познании, социальном признании и самовыражении;

- с принятием и освоением ребёнком новой социальной роли ученика;
- с формированием у школьника основ умения учиться и способности к организации своей деятельности: принимать, сохранять цели и следовать им в учебной деятельности; планировать свою деятельность; взаимодействовать с учителем и сверстниками в учебном процессе;
- с изменением при этом самооценки ребёнка, которая приобретает черты адекватности и рефлексивности;
- с моральным развитием, которое существенным образом связано с характером сотрудничества с взрослыми и сверстниками, общением и межличностными отношениями дружбы.

При определении стратегических характеристик основной образовательной программы учитываются существующий разброс в темпах и направлениях развития детей, индивидуальные различия в их познавательной деятельности, восприятии, внимании, памяти, мышлении, речи, моторике и т.д., связанные с возрастными, психологическими и физиологическими индивидуальными особенностями детей младшего школьного возраста. При этом успешность и своевременность формирования указанных новообразований познавательной сферы, качеств и свойств личности связываются с активной позицией учителя, а также с адекватностью построения образовательного процесса и выбора условий и методик обучения.

В 6-10 лет происходит настоящий сдвиг в интеллектуальном развитии младшего школьника. Происходит становление осознанности и произвольности всех психических процессов (восприятие, мышление, память, внимание, воображение) В этом возрасте происходит появление и другого важного новообразования - произвольного поведения. Ребенок становится самостоятельным, сам выбирает, как ему поступать в определенных ситуациях. То есть его поведение так или иначе, связано с основным мотивом, доминирующим в этом возрасте - мотивом достижения успеха. С формированием у младших школьников произвольного поведения тесно связаны такие новообразования, как планирование результатов действия и рефлексия. Ребенок способен оценить свой поступок с точки зрения его результатов и тем самым изменить свое поведение, спланировать его соответствующим образом.

Ведущей в младшем школьном возрасте становится учебная деятельность. Она определяет важнейшие изменения, происходящие в развитии психики детей на данном возрастном этапе. В рамках учебной деятельности складываются психологические новообразования, характеризующие наиболее значимые достижения в развитии младших школьников и являющиеся фундаментом, обеспечивающим развитие на следующем возрастном этапе. К концу младшего школьного возраста ребенок должен хотеть учиться, уметь учиться и верить в свои силы.

При принятии решения о разворачивании инклюзивной практики в организации дополнительного образования должны быть учтены следующие условия:

- наличие семей с детьми младшего школьного возраста с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) или с детьми-инвалидами, готовых прийти в организацию дополнительного образования;
- психологическая готовность руководителя и коллектива организации дополнительного образования (либо части его) к инклюзии, включающая в себя знакомство с основными ценностями, целями и методиками организации инклюзивной практики и согласие с ними;
- наличие необходимых специалистов (дефектологов, психологов, логопедов) или договоренности о психолого-педагогическом сопровождении детей с ОВЗ и детей-инвалидов в организации дополнительного образования специалистами из Центров психолого-педагогического развития и коррекции ППМС центров, общеобразовательных организаций;
- наличие специальных условий обучения и воспитания детей с ограниченными возможностями здоровья, в том числе безбарьерной среды;
- повышение квалификации или переподготовка педагогов, работающих с детьми с ОВЗ и детьми-инвалидами (именно младшего школьного возраста!);
- наличие качественных адаптированных дополнительных общеразвивающих программ для детей младшего школьного возраста;
- согласование действий по развитию ребенка младшего школьного возраста с ОВЗ или ребенка-инвалида с его родителями, а также с общеобразовательными организациями посредством разработки и реализации индивидуальных программ.

В заключение хочу отметить, что к инклюзивному образованию нужно относиться со всей ответственностью, и полноценное развитие детей дошкольного возраста с ОВЗ может быть осуществлено при наличии всех необходимых (вышеперечисленных) условий. Понятно, что эти условия создаются постепенно, поэтому полезно разработать управленческий проект, направленный на создание всех условий, необходимых для подготовки и реализации инклюзивного образовательного процесса в организации дополнительного образования. При подготовке проекта рекомендуется организовать повышение квалификации всех задействованных в этом процессе специалистов, т.к. только подготовленные педагоги и другие необходимые специалисты смогут качественно разработать и реализовать проект по вопросу инклюзивного дополнительного образования детей младшего школьного возраста.

Список литературы

1. Акатов Л.И. Социальная реабилитация детей с ограниченными возможностями здоровья.– М.: ВЛАДОС, 2003. – 368с.

2. Инклюзивное образование в России. ЮНИСЕФ. М., 2011. Инклюзивное образование: право, принципы, практика. М., 2009.
3. Алехина, С. В., Семаго Н. Я., Факина А. К. Инклюзивное образование. Выпуск 1.- М.: Центр «Школьная книга», 2010. – 272 с.
4. Владимир Свободин. Инклюзивное образование – актуальнейшая тема для страны <http://www.dislife.ru/flow/theme/9364/>
5. <http://evansys.com/articles/innovatsionnye-vnedreniya-v-oblasti-pedagogiki-i-psikhologii-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezh/sektsiya-3-korreksionnaya-pedagogika-surdopedagogika-i-tiflopedagogika-oligofrenopedagogika-i-logop/osobennosti-obucheniya-mladshikh-shkolnikov-v-inklyuzivnoy-obrazovatelnoy-srede/>
6. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%BA%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БЕЗ ДИРИЖЕРА В ХОРОВОМ КЛАССЕ

Газизова М.А.
концертмейстер
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

В музыкальном мире есть одна незаменимая для профессиональных музыкантов специальность – концертмейстер. Особенно важна и ответственна роль концертмейстера при работе с учениками детских школ искусств. Совместно с педагогом он приобщает учащегося к удивительному миру искусства. Кто же такой концертмейстер? В «Музыкальной энциклопедии» - это «пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами». Фигура концертмейстера – неотъемлемая часть занятий в хоровом классе. Его работа неразрывно связана с деятельностью дирижера. Однако особенности учебного процесса в музыкальной школе таковы, что иногда по тем, или иным причинам концертмейстер вынужден проводить урок сам, без дирижера. Какими же необходимыми навыками должен обладать концертмейстер и что должен уметь, чтобы справиться с этой задачей?

Прежде всего, концертмейстеру необходимо умение контролировать качество исполнения хористами музыкального произведения, подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Для этого очень важно знать основы вокально-хоровых навыков, таких как певческое дыхание, артикуляция и дикция, цепное дыхание, способы звукоизвлечения (легато, стаккато), мягкая атака звука. Так же концертмейстеру необходимо уметь бегло читать с листа, как фортепианную партию, так и хоро-

вую партитуру. Через показ на инструменте хоровой партитуры концертмейстер обращает внимание хористов на чистоту интонирования, характер звучания, фразировку, ритм, чтобы точно передать авторский музыкальный текст, создать целостный художественный образ, взять нужный темп и распределить кульминации.

Работая без дирижера, концертмейстер должен учитывать такие моменты, как степень знания хористами музыкального материала, диапазон партии, особенности дыхания, интонационные трудности сочинения, и методы работы с ними.

Любое хоровое занятие начинается с распевания, направленного на формирование вокально-хоровых навыков, правильной певческой позиции. При самостоятельной работе с хористами важно владеть методикой вокала, учитывать возрастные особенности коллектива, обладать навыком правильной певческой позиции, используемой для показа упражнений, а также, обладать навыком «слепой игры», так как все внимание приходится на хор, а не на клавиатуру инструмента.

Работая без дирижера, концертмейстеру необходимо знать основные приемы дирижирования: 2х,3х,4х — дольные сетки, понятие «ауфтакт», дыхание, снятие звука, жесты для различных динамических нюансов и штрихов, в совершенстве владеть периферийным зрением, чтобы одновременно удерживать во внимании и нотный текст и хористов, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием.

Умение слушать и играть с партнером, поддерживать хористов, грамотно вести, направлять хоровой коллектив – еще одна очень важная деталь профессионального мастерства пианиста – концертмейстера при работе с хором. Уже с первых нот вступления концертмейстер настраивает хор на нужный характер песни, подготавливает голосовой аппарат хористов к нужным динамическим нюансам, стилистическим особенностям исполнения. Для этого необходимо полностью вжиться в репертуар, всем своим обликом выражать то или иное настроение произведения, его эмоциональную составляющую.

Немаловажно значение в организации хоровых репетиций играет создание психологически комфортного микроклимата для всех участников творческого процесса. Большую роль в этом играет дружелюбное, ровное отношение ко всем хористам, индивидуальный подход, учитывая особенности характера каждого из певцов, совместные обсуждения успехов и неудач коллектива, и, конечно же, увлеченность своей профессией и искренняя любовь к музыке. Являясь помощником педагога, концертмейстер не только учит с хором репертуар, но и в значительной мере помогает учащимся усваивать указания преподавателя. Важно отметить, что достижения всех поставленных перед концертмейстером задач возможно лишь при полном взаимодействии с педагогом, при абсолютном профессиональном

доверии. Концертмейстер в хоровом классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с дирижёром.

Делая вывод из всего выше сказанного, хочется еще раз отметить, что аккомпаниатор и хор представляют собой единое целое, подлинный творческий союз, успешная деятельность которого возможна лишь при полном согласии и взаимопонимании. Для руководителя хора концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для участников хора концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с хоровым коллективом, в собственном музыкальном совершенствовании.

Список литературы и источников

1. Виноградов К. «О специфике творческих взаимоотношений пианиста- концертмейстера и певца» /Сост. М. Смирнов. – М.; Музыка; 1988
2. Кубанцева Е.И. «Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором» // «Музыка в школе» – 2001. - №5. – С. 72-75.
3. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе: Размышления педагога», М.; Музыка; 1996
4. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. государственный педагогический ун-т; Ред. колл.: М.С.Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.
5. [https://dmsh1-asbest.ekb.muzkult.ru/media/2019/03/20/1259448794/Asyamochkina_O.A. Rabota_koncertmejstera_v_xorovom_kollektive.pdf](https://dmsh1-asbest.ekb.muzkult.ru/media/2019/03/20/1259448794/Asyamochkina_O.A._Rabota_koncertmejstera_v_xorovom_kollektive.pdf)
6. <https://www.art-talant.org/publikacii/8194-osobennosti-raboty-koncertmeystera-v-horovom-klasse>

СЕБЕР ТАТАРЛАРЫНДА ТОРМЫШ-КӨНКҮРЕШ БЕЛӘН БӘЙЛЕ УЙНАЛЫНГАН КӨЙЛӘР (МОГАМНАР)

Гайнутдинов А.С.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

Музыканың дәвалый алуы һәм аныңсерле тәэсир алымнарын куллану, бөтен халыкларда да булган. Ул Африка кабиләләрендә, хәтта Казакъстанның ераграк авылларында хәзер да бар. Музыканыңкеше организмына тәэсире фән тарафыннан да тикшерелгән. Кайсы музыка, музыка уен коралы нинди ешлыктагы тибрәнешләр белән кешегә, аның төрле әгъзаларына ничек тәэсир иткәне билгеле.

Музыка белән дәвалау төрки дөнъяга да хас нәрсә. Мәсәлән, кыл-кубыз, уен коралларының берсе. Ул күбрәк Себер татарлары чыганакларында сакланып калган.

Алтай, казакъ дала көйләре музыкаль традицияләрендә бу яхшы сизелә. Тува, Алтай кыл-кубызы эченә хәтта кечкенә көзгә дә куела торган булган. Янәсе, бу уен коралы теге дөнъяны ачып, женнәр белән эш итәргә мөмкинлек бирә.

Казаннан шактый еракта яшәүче Себер татарларының жырлары радио-телевидение аша сирәк-мирәк яңгыраса да төрле уен-коралларында, аеруча скрипкада уйнаган узенчәлекле көйләрне тамашачы – тыңлаучы ишетми һәм белми диярлек.

Инде әлеге көйләрне башкаручыларга да тукталып үтик. Аларның берсе Төмән өлкәсе Вагай районының Супра авылы кешесе, II дәрәжә Бөек Ватан сугышы ордены кавалеры Сөләйманов Имамәтдин абый. 1908 елда мулла гаиләсендә туган. Этисе мулла булса да, тирә-якта дан тоткан скрипкаче, шуның өстенә, оста биюче дә булган.

Бу якларда тормыш-көнкүреш белән бәйле скрипкада уйналган көйләрне могам дип йөртәләр. Могамнар кулланышына бәйле, төрле исемнәр белән атамалар, мәсәлән «Ат могам».

1860 еллар тирәсендә Супра авылында тирә-яктан ясакжыеп, шул хисапка баеган Кармышбай яшәгән. Үзенең байлыгын күрсәтер өчен бабаларына Сөннәт туен һәм Карын чөчен алу туен бик зурлап үткәргән. Тирә-яктан бик күп кунаклар дәшелгән, хәтта Супра урамында йөрөп булмаган.

Кармышбай шул вакытларда көрәш һәм ат чабышы үткәргән, жиңүчеләргә кыйммәтле бүләкләр өләшкән.

Чабышта атларны төзөп куялар. Алга срипкаче чыгып баса һәм «Ат могам» ны, ягъни атларны биетү өчен махсус көй уйный. Атлар уйнаклап биеп торганнар һәм көй туктауга алга ыргылганнар.

«Шайтан могом» исә кеше авртып киткәч, аның тәненә кергән чир, шайтанны куып чыгарыр өчен кулланылган. Бу рәвештә дөвалау «кагу» дип йөртелгән.

Кагу-дөвалауда бары тик ирләр генә 4-5 ир, кагучы һәм скрипкәче. Моның өчен өйне бик нык итеп жылытканнар, авыруны кат-кат киендергәннәр һәм түгәрәккә алганнар. Скрипкәче могомны уйнаганда ирләр түгәрәккә басканнар һәм кул чабып, такмак әйтеп авыруны хәлдән тайганчы биеткәннәр. Шайтан куу ритуалы кайвакыт кичтән таңгача туктаусыз дәвам иткән. Скрипкәче ял иткәндә, могомны көйләп-жырлап әйткәннәр. Моңы «сарын белән (жыр-көй белән) әйтү» дип атаганнар. Ә кагучы авыруны яфрак себерке, йөгән яки камчы белән тукмап торган, ягъни каккач, женне чыгарган. Бер хатынны ун көн какканнар. Мунча астыннан өч сөяк тапкач, женнәрен таптык дип туктаганнар. Ә авыру кеше төрелгән.

«Койгылык могом» көе исә аккош кебек койгылык кошка бәйле. Себер татарларында ул изге кошлардан исәпләнгән һәм атырга ярамаган. Муллалар койгылыкны бары тик хәтемгә генә (Коръән ашына) атарга рәхсәт иткәннәр. Сөләйман абый могомнардан соң маршлар һәм бию көйләрен уйнаган.

Скрипкәче Чәкә мулла Томск өлкәсе Яүштә авылыннан туй-мәжлесләрдә скрипкә уйнап һәм биеп йөргән. Шул вакытта, авыруларны да дөвалаган, корчангынын жиңү ысулларын белгән.

Бөтен дөнъяга таралган татарларның тормыш-фольклоры бик бай. Себер татарларының да мирасын өйрәнүдә бу язма кечкенә генә тарихи мәгълүмат булып.

Кулланган әдәбият

1. Г.М. Макаров «Дәрвишләр сөхбәтендә», 8 бит.
2. Журнал «Идел», гыйнвар 2020, 68 бит.
3. Журнал «Түгәрәк уен» № 1, 2019, 17 бит.

СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЧЕРЕЗ ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Гайфуллина З.М.
преподаватель высшей квалификационной категории
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

Традиционная культура – важнейшая составляющая духовного и культурного развития любого народа, основа формирования национального самосознания. Это широкое понятие включает в себя народные

обычаи, традиции, особенности духовного уклада того или иного этноса: обряды, ритуалы, праздники, ремесла.

Сохранение и развитие национальной культуры – одна из важнейших задач современного общества, которая требует бережного отношения к памятникам истории и культуры, к традиционному народному творчеству. Фольклор, его жанры наиболее полно представляют основу народной жизни, дают яркую картину быта народов.

Народные традиции едва ли не единственная связующая нить между прошлым и будущим, выдержанная испытанием времени.

В настоящее время Министерство культуры Республики Татарстан оказывает поддержку национальным творческим профессиональным и самодеятельным коллективам, создавая благоприятные условия для развития народного творчества, ведь изучение национальных традиций важно для воспитания подрастающего поколения.

Традиционно в детских музыкальных школах и школах искусств обучают детей игре на различных музыкальных инструментах.

Прививая интерес к шумовым инструментам, в нашей детской школе искусств функционирует ансамбль ложкарей «Балкашык». Выбивая ритмические рисунки на деревянных ложках, дети познают исторические корни, прикасаются к народной музыке.

В Арской детской школе искусств особое внимание уделяется сохранению и развитию традиций национальной культуры. При поддержке администрации школы в 2002 году открывается класс по изучению забытого молодежью, народного инструмента – гармони (хромка). Затем в 2006 году по крупинкам создается ансамбль гармонистов «Мирас». Приобщаясь к национальной культуре, традициям, учащиеся различных возрастов с интересом познают азы и навыки игры на тальянке.

Из истории: гармонь была завезена в Россию в 30-е годы 19 века и с годами совершенствовалась. В различных уголках России появилось огромное количество разновидностей гармоники, где каждый музыкальный инструмент соответствовал особенностям местного фольклора.

Искусство игры на гармонии передавалось из поколения в поколение. Обучение велось без нот, на «слух», поскольку исполнители были любителями и не владели нотной грамотой. Мелодии были популярны, и их не трудно было подобрать. Ни одно массовое гуляние не обходилось без гармонистов.

Но времена менялись, менялись и музыкальные вкусы. Изменилась ситуация и в сельской местности. Появились в изобилии аудио и видео аппаратуры (магнитофоны, музыкальные центры, телевизоры, планшет, компьютер), которые стали превращать людей из творцов культуры в ее потребителей.

Постепенно стали выходить из употребления многие народные инструменты, в том числе и гармонь. В наше время многие виды гармони:

касимовская «поповка», болгоевская, новоржевская, венская и другие, можно увидеть только в музее Альфреда Мирека в Москве. Прекратилось фабричное производство саратовских гармоней.

На протяжении последних 20 лет гармонь в России переживает свое второе рождение. Доказательством служат обращение к ней профессиональных композиторов и исполнителей, выпуск печатной литературы, нотных изданий, открытие специальных классов обучения игре на инструменте в учебных заведениях всех возрастных звеньев системы музыкального образования.

Более 20 лет существуют классы гармонии в музыкальных школах Орловской области.

В 1992 году в Российской академии музыки имени Гнесиных была одобрена программа по классу гармонике – хромки для музыкальных училищ.

На сегодняшний день функционируют классы гармонии во многих музыкальных учебных заведениях городов России.

Интерес к творчеству гармонии заметно вырос. Во многих регионах: Татарстан, Башкирия, Мордовия, Марий Эл, Чувашия, Донской край и многих других проводятся и становятся традиционными фестивали «Игра, гармонь».

Для сохранения культурного наследия и популяризации национальных музыкальных инструментов в нашей республике проводятся различные конкурсы-фестивали: конкурс традиционной художественной культуры «Между Волгой и Уралом», республиканский конкурсы: гармонистов им. Ф. Туишева, кураистов и кубызистов имени Мусина, «Народные мелодии», конкурс-фестиваль народного музыкального искусства «Живой родник», молодежный фестиваль творчества и декоративно-прикладного искусства «Ватан», праздник народного творчества «Играй, гармонь», посвященный дню РТ, конкурс традиционной художественной культуры «Этномириада», Международный телевизионный конкурс молодых исполнителей «Татар моңы» и другие. Благодаря этим конкурсам молодое поколение приобщается к сокровищам национальной культуры.

В Арском районе большое внимание уделяется возрождению и развитию традициям национальной культуры. Ежегодно проводятся весенний праздник «Науруз», «Арча кичлэре», проводы зимы, национальный праздник татарского народа «Сабантуй». Ни один праздник не обходится без веселых наигрышей и напевных звуков гармонии.

Искусство гармонистов – составная часть нашей самобытной национальной культуры. Созданная руками талантливых мастеров, гармонь может исчезнуть, как вышли из употребления предметы народного быта. Чтобы этого не произошло, искусству игры на гармонии необходимо обучать.

Список литературы

1. Аминов А.М. Татарская и народная культура (традиции, обычаи) Казань, 1998 – 43 с.
2. Афанасьев С. Методика организации конкурсов. / Воспитание школьников. Выпуск №3 М., 2001 - 18-24 с.
3. Быстрова А.Н. Мир культуры. М., 2000.
4. Культурология: Учебное пособие для вузов. Кравченко А.И. – М., 2001
5. Дербенко Е.П. “Гармонь” О развитии профессиональной гармонии. (Электронный ресурс).

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

Гербулова О.Н.

МАУДО «ДМШ №5» г. Набережные Челны

В настоящее время система дополнительного и профессионального музыкального образования характеризуется значительными изменениями, обусловленными стремительными преобразованиями жизни современного общества в целом и системы образования в частности, где наблюдается смена основных парадигм и педагогических подходов. Происходящие активные изменения, в частности поворот основной образовательной парадигмы от знаниевого к личностно-деятельностному и субъектному-ориентированному подходу, приводит к смене векторов развития отдельных предметных сфер. Обозначенные преобразования коснулись также и сферы дополнительного музыкального образования, где они отразились в появлении инновационных методических руководств, в т.ч. в обучении игре на классической гитаре.

Для изучения современных тенденций развития методики обучения гитарному искусству мной был проведен сравнительный анализ двух методик традиционной и инновационной. В качестве первой была взята «Школа игры на шестиструнной гитаре» А.М. Иванова-Крамского, которая представляет собой классическое руководство обучения игре на гитаре, включающую методические рекомендации по освоению первоначальных навыков игры на инструменте и приложение в виде нотного сборника гитарного репертуара.

Александр Михайлович Иванов-Крамской (1912– 1973гг.) – выдающийся русский советский классический гитарист, композитор, дирижер, педагог, автор «Школы игры на шестиструнной гитаре» (1947 г.), один из немногих советских музыкантов-гитаристов, кто удостоен звания заслу-

женного артиста РСФСР (1959). Начальное обучение проходило в детской музыкальной школе по классу скрипки, но посетив концерт Андреса Сеговии в 1926 году, решил посвятить себя гитаре. В 1933 году окончил музыкальное педагогическое училище имени Октябрьской революции по специальности гитара у Петра Спиридоновича Агафошина.

Благодаря выдающемуся исполнителю и педагогу, гитара начала преподаваться в средних и высших музыкальных заведениях страны, так как обрела статус профессионального инструмента. С 1960 г. по 1973 г. А. М. Иванов-Крамской преподавал в классе шестиструнной гитары в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории. Затем начал преподавательскую деятельность в Институте культуры. Александр Михайлович автор более пятисот сочинений для гитары, сонат, переложений и обработок.

В 1946 г. Александр Михайлович начал работу над «Школой игры на шестиструнной гитаре». «Школа игры» состоит из двух частей. Первая часть содержит теоретические сведения о гитаре, элементарной теории музыки, также автор добавил в раздел «Исторические сведения о гитаре», в котором описывает возникновение гитары и ее эволюцию. Далее доступно и кратко изложены основы нотной грамоты, такие как: запись нот, ритм, длительность нот, паузы, размер, такт, диапазон и звук. После параграфов «Настройка гитары» и «Посадка» автор переходит к постановке рук, где подробно описывает и иллюстрирует этот раздел. Затем автор излагает способы звукоизвлечения и дает упражнения, этюды и легкие пьесы для закрепления пройденного материала.

Следует рассмотреть подробнее упражнения, с которых начинается собственно методика обучения. Автор не предполагает отдельных упражнений для правой и левой руки, он рекомендует начинать с исполнения одноголосных мелодий на каждой струне. А. М. Иванов-Крамской считал, что эти упражнения решают две задачи: практическую (учат играть) и теоретическую (показывая разные правила из области теории музыки: например, как играть считая вслух). На моей педагогической практике была попытка использования упражнений А. М. Иванова-Крамского, но так какого результата от этих упражнений я не получила. От простых упражнений и мелодий А. М. Иванов-Крамской переходит к этюдам и пьесам. Среди них имеются интересные и полезные в методическом плане произведения, которые я использую в своей работе. Далее во II части «Школы», дается «Репертуарное приложение», а также предложены небольшие параграфы на тему «Позиции» и «Аппликатура».

В качестве инновационной методики для педагогики гитарного искусства мной была выбрана «Методика преподавания на шестиструнной гитаре» Н.П. Михайленко, которая по своей структуре, принципам и задачам, поставленным автором, а также содержанию существенно отличается от всех разработанных и применяемых на практике методик и руководств.

Михайленко Николай Петрович (1952 г.) – украинский гитарист, педагог. Кандидат искусствоведения (2011 г.). Свое обучение начал в 1972 г. в Мариупольском музыкальном училище в классе А. Д. Сушко, работал артистом оркестра Драмтеатра, выступал в концертах как солист и в дуэте с балалаечником В. Ерецким. В 1975 году поступил в Киевскую консерваторию им. П. И. Чайковского в класс гитары Я. Г. Пухальского, а с 1979 года там же начал преподавать. В 1979 году издал полный цикл Хрестоматии для всех классов ДМШ, а также вокальные сборники с аккомпанементом. Автор книг «Справочник гитариста» (Киев, 1998 г., в соавторстве с Фан Динь Тан) и «Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре» (Киев, 2003 г.).

Монография Н.П. Михайленко «Методика преподавания на шестиструнной гитаре» отличается полнотой изложения теоретических и практических вопросов. В книге рассмотрено обучение гитаристов на всех ступенях музыкального образования. Анализируя учебно-методическую литературу, автор затрагивает актуальные проблемы современной гитарной педагогики, также освещает широкий спектр вопросов технической и художественной подготовки музыканта – гитариста.

Методика Н.П. Михайленко включает в себя следующие темы: структура музыкального образования и основные принципы музыкальной педагогики, начальное обучение, методика проведения урока, класс гитары в детской музыкальной школе и класс гитары в музыкальном училище. Им подробно рассматриваются вопросы, освещающие специальные методы обучения игре на гитаре с позиций общих основ психолого-педагогического знания: связь профессионального обучения с воспитательной работой; развитие творческой инициативы и навыков самостоятельной работы; единство художественного и технического развития; авторитет педагога. Внимание к индивидуальности учащегося и постановка задач развития творческой инициативы и самостоятельности отражают основные тенденции современных педагогических подходов, ориентированных на личность ученика как наивысшую ценность образовательного процесса.

Автор также излагает дидактические принципы построения урока в применении к классу обучения игре на гитаре, которые включают следующие вопросы: задачи и содержание урока, планирование и структура урока, материал и методы ведения урока, подготовка к уроку педагога и организация домашних занятий ученика.

Также Н.П. Михайленко отметил положительный эффект коллективных форм в обучении, т.е. считал к примеру, что учащимся полезно слушать других гитаристов класса, тем самым развивая в себе способность к анализу ошибочных действий и здоровую соревновательность между учениками. Наравне с изучением кардинальных вопросов гитарной педагогики и исполнительства книга Н.П. Михайленко освещает широкий круг

специфических проблем: выявление и развитие музыкальных способностей учащихся, постановка развития аппарата, работа гитариста над музыкальным произведением. Монография предназначена для преподавателей всех уровней музыкального воспитания по классу гитары и смежным специальностям, студентов музыкальных учебных заведений, а также гитаристов, самостоятельно совершенствующих свое мастерство.

Рассмотрев гитарные школы разных авторов и разных периодов можно утверждать, что «Школа» А.М. Иванова-Крамского и «Методика» Н.П. Михайленко сыграли важную роль в становлении гитарной школы и методики обучения на гитаре и дали огромный скачок в развитии. Весьма полезной для начинающих гитаристов является «Школа» А.М. Иванова-Крамского, в которых содержится масса ценных гитарных рекомендаций, а в нотном материале логично сочетаются авторские произведения и сочинения других композиторов. Но все же, большее внимание заслуживает труд Н.П. Михайленко, который написан на высоком профессиональном исследовательском уровне, и в нем раскрыты актуальные гитарные вопросы.

Наибольшая ценность данной методики состоит в том, что в ней намечены тенденции развития школы обучения игре на гитаре с позиций современных достижений психолого-педагогического научного знания. Вопросы специальной методики излагаются автором в контексте общих принципов организации системы образования, современных педагогических подходов, психологических основ творческих способностей, дидактики. Разработка методики в данном ракурсе позволяет выделить среди всех созданных методик другими авторами как инновационную. Ценность работы Н.П. Михайленко представляют обозначенные в ней тенденции дальнейшего развития специальной методики в контексте общепедагогической науки.

Список литературы

1. Иванова-Крамская Н.А. Жизнь посвятил гитаре (воспоминания об отце) / Н.А. Иванова-Крамская. М.: ТеплоМех, 1995. - 109 с.
2. Иванов-Крамской А.М. Школа игры на шестиструнной гитаре / А.М. Иванов-Крамской. - М.: Музыка, 1989. 151 с.
3. Михайленко Н.П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре / Н.П. Михайленко. Киев: Книга, 2003. - 248 с.: ил., нот.

СОЗДАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Гилязова Н.Е.

МАУДО «ДХШ» г. Набережные Челны

*«Язык балета – язык поэтический.
Без поэзии нет танца»,*

говорил замечательный балетмейстер Р.В.Захаров.

Любое хореографическое произведение строится на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, – во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения.

Сочиняя танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, *раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером.*

В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер также стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение.

Поэтому при сочинении хореографического текста *балетмейстер должен следить за логикой развития движений.*

Сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца.

Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения, и даже его национальную принадлежность.

Большое значение имеет ракурс, в котором движение исполняется. Балетмейстер должен найти такой ракурс (естественно, учитывая основную задачу раскрытия образа, его характера, манеры исполнения), который был бы наиболее интересен для данного движения.

В сочинении массового номера балетмейстер иногда использует единый текст для всех исполнителей. В других случаях выделяются сольные пары или отдельные солисты, и во время их сольных выступлений остальные исполнители как бы аккомпанируют им. Аккомпанемент не должен отвлекать внимание зрителей, а должен лишь помогать воспринимать пластическое одноголосие и многоголосие.

О рисунке танца. Рисунком танца мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене. Круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все это используется в танцевальном рисунке.

Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, то сможем зафиксировать рисунок танца.

Рисунок танца, как и вся композиция (он должен выражать определенную мысль), должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно и через рисунок танца. Экспозиция, завязка – ступени перед кульминацией. Кульминация и развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным).

Логика развития рисунка танца диктует в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывает случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером.

Какова взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала?

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с темпом и ритмом музыкального сочинения. Танец, его рисунок, развивается вместе с музыкой, он то замедляется, то убыстряется, то звучит еле слышно на пианиссимо, то усиливается до звучания фортиссимо. В танце, так же как в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой.

С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должен найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке.

Темп музыкального произведения и динамика должны получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика и темп являются средствами выразительности танца.

Характер и темперамент, присущие танцам определенного народа, также находят отражение в рисунке танца. Это проявляется в динамике движения, в остроте и плавности рисунка, свойственного тому или иному народному танцу.

Каждый народ под влиянием условий жизни, труда, географического положения выработал в течение веков свой типичный рисунок танца, свою танцевальную лексику. В них наиболее полно раскрывается характер этого народа, его быт, его обычаи и нравы.

Работая над постановкой народного танца, балетмейстер должен досконально изучать фольклорный материал данной области – разновидности хороводов, характер и манеру движений, специфические, характерные для этой области темы хороводных песен. Кроме того, следует, конечно, учитывать еще взаимосвязь и, следовательно, взаимовлияние культур различных народов.

Список литературы

1. Захаров Р.В. «Искусство балетмейстера» / Р.В. Захаров // Изд. М, 1954 г.
2. Танцевальный интернет журнал «Step», <#"justify">11. Куликова И.С. «Философия и искусство модернизма» / И.С. Куликова // Изд. М, 1980 - 272 с.
3. <http://lukoyanova.ru/этапы-создания-и-воплощения-хореогра/>
4. <http://works.doklad.ru/view/yWqgJsJ2YDc/2.html>

НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Давлятшина Н.Э.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

*«Без национальности нет искусства»
И.Е.Репин*

Понимание самобытности и уникальности каждой национальной культуры, создание общего культурного пространства, в котором могли бы развиваться разные народы, является сегодня одной из приоритетных задач общества.

Государство и общество связывают решение основных проблем сохранения и развития национальной культуры с региональным образованием, которое является ресурсом развития этнохудожественной культуры своего народа. Ребенок должен знать, что культура его народа является частью российской и мировой культуры, обогащает их и является такой же уникальной, как и культуры других народов.

Зародившись во времена глубокой древности, пройдя многовековой путь развития, фольклор стал своеобразной устной, живой, говорящей летописью о далеком историческом прошлом и в то же время звучным голосом современности. Знание музыкальной культуры своего народа позволит осознать специфику музыкального творчества и культуру других народов. Поэтому в различных учебных и воспитательных учреждениях (детских садах, общеобразовательных и музыкальных школах и др.) используются элементы фольклора, но не всегда достаточно активно и профессионально.

Воспитание детей на основе народной культуры очень велико для подрастающего поколения, и это дает большие возможности для творческого развития и роста детей.

Область фольклора включает в себе весь комплекс духовной сущности народной жизни, мировосприятия и эстетический идеал народа, его нравственные нормы, психологию и поэтому служит важной и необходи-

мой базой в целях воспитания подрастающего поколения, освоения культурных ценностей.

Детский музыкальный фольклор – это особенная область народного творчества. Она включает целую систему поэтических и музыкально – поэтических жанров фольклора. Первое знакомство ребенка с музыкальным фольклором начинается с малых фольклорных форм: частушек, потешек, прибауток, считалок, приговорок, скороговорок, песенок, которые веками создавались народом в процессе труда на природе, в быту – это пение колыбельных.

Элементарное музицирование с инструментами – это одна из интереснейших для детей форм музыкальной деятельности. Интерес детей к такому музицированию поистине неиссякаем, а желание играть и петь в ансамбле настолько сильны, что они не замечают большой учебной работы, проводимой педагогом в процессе музицирования. Дети поют, играют в ансамбле, получают от этого удовольствие и учатся! Для музыканта педагога первоначально важно, что музицирование – это практическая деятельность, а не абстрактно – интеллектуальная или созерцательная. Элементарное музицирование обладает большим потенциалом эмоционального, психологического, социального воздействия. Оно способно оказывать мощное влияние на развитие личностных качеств детей, тех, которые могут быть сформированы в совместной музыкально – творческой деятельности. К ним в первую очередь следует отнести способность к импровизации и умение находить в музыке средство гармонизации своего внутреннего мира.

Приобщение детей к национальной культуре так же является одним из средств формирования патриотических чувств и развития духовности. Быть патриотом – значит ощущать себя неотъемлемой частью отечества. Максимальному раскрытию и реализации творческого потенциала в области национальной музыки детей, юношества и молодежи Республики Татарстан способствует проведение многочисленных конкурсов и фестивалей.

Современный конкурс – фестиваль – это и состязание и школа мастерства, и познавательный тур одновременно. Участие в конкурсе для детей событие огромной важности. Короткое вступление на сцене конкурса требует многолетней напряженной работы и полной отдачи. Но вместе с тем оно приносит много радости, положительных впечатлений и удовольствия. Музыкальные фестивали играют большую роль в развитии мастерства и личностных качеств молодых исполнителей, становятся площадками не только для демонстрации собственных достижений, но и лестницей на пути к успеху в профессиональной музыкальной карьере.

В настоящее время в республике ежегодно проводятся десятки музыкальных конкурсов – фестивалей с национальной направленностью. По своим масштабам они разделяются на Международные, Региональные,

Республиканские, Городские и Районные. Вот только некоторые из этих конкурсов: Международный конкурс исполнителей татарской песни имени И.Шакирова, Международный телевизионный конкурс молодых исполнителей «Татар моны», Открытый Всероссийский конкурс традиционной художественной культуры «Этномириада», Межрегиональный открытый конкурс – фестиваль татарской песни и инструментальной музыки имени С.Садыковой «Калфаклы сандугач», Республиканский конкурс «Дулкынар», Республиканский конкурс – фестиваль народного творчества «Ватан», Республиканский конкурс детского творчества «Арча ягы, данлы Тукай ягы» и другие. В перечисленных конкурсах обязательным условием является включение в программу исполнения произведения татарского композитора, народную песню или обработку народной песни. Профессиональная национальная музыка открывает самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с произведениями различных художественных стилей, авторов, различных переложений и обработок. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует художественное воображение. Благодаря этим конкурсам бурно развивается татарская национальная музыка.

Приобщение новых поколений к национальной культуре становится актуальным педагогическим вопросом современности, так как каждый народ не просто хранит исторически сложившиеся воспитательные традиции и особенности, но и стремится перенести их в будущее, чтобы не утратить исторического национального лица и самобытности.

Татарская национальная культура это наследие, которое принадлежит народу. Веками создаваемая, она сохранила свою самобытность и индивидуальность. Это ценность, которую нужно беречь и передавать из поколения в поколение.

Список литературы

1. Сайдашева З.Н. Татарская музыкальная этнография. – Казань: Татарское книжное издательство, 2007 - 224 с.
2. Ахметвалеева Р.Т. Этнохудожественное образование как средство развития творческого потенциала студента. – Казань, 2012. С. 133-134.
3. Еникеева А.Р. Современное этнокультурное пространство: формирование, сфера действия, особенности проявления. – Казань, 2012. – С. 16-18.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПАТРИОТИЧЕСКОГО И ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИ- ТАНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ДМШ, ДШИ

Долгополова В.П.

МБУДО «ДМШ № 6» Нижнекамского муниципального района РТ

На сегодняшний день в системе образования педагогика стремится не только активизировать процесс творческого развития личности, но и заложить основы национально-патриотического и духовно-нравственного воспитания. Изучение истории педагогической мысли татарского народа, национальной музыкальной культуры, музыкального образования и воспитания актуально всегда. Ведь безистории – нет музыкальных традиций, без музыкальных традиций - нет национальной музыкальной культуры, без национальной музыкальной культуры - нет национального музыкального воспитания, без национального воспитания музыкальной культуры - нет духовности, без духовности - нет личности, а без личности - нет народа. Среди всей этой последовательности именно национальный компонент в музыкальном воспитании оказывается центральным звеном.

Национальное музыкальное воспитание - это **целенаправленное формирование личности ребёнка путём воздействия национального музыкального искусства**. Целью национального музыкального воспитания в педагогике является патриотическое воспитание музыкальной культуры учащихся, как части их общей духовной культуры.

Огромнейшее музыкальное наследие татарского народа формировалось на протяжении многих веков. Республика уделяет большое внимание развитию национальной музыкальной культуры Татарстана. Так, для учащихся ДМШ, ДШИ, ДХШ создаются специальные национальные классы. К примеру, в ДМШ №6 г. Нижнекамска Республики Татарстан открыт класс национального татарского вокала, где занятия проводятся на родном языке и преподавателем подбирается соответствующий репертуар. Учащиеся класса разучивают песни о Родине и родной природе, исторические и военные произведения, знакомятся с произведениями, отражающими различные исторические события родного края.

Именно через работу над татарским музыкальным репертуаром, преподаватели ДМШ, ДШИ, ДХШ могут сформировать у учащихся национально-патриотическое и духовно-нравственное воспитание. И в первую очередь это относится к татарскому народному песенному фольклору.

Народные песни различных жанров должны стать неотъемлемой частью репертуара учащихся вокальных отделений. Это **баиты; мунаджаты; протяжно-лирические песни; деревенские напевы; такмаки**. В работе над национальным репертуаром требуется знание особенностей татарской

музыки: специфическое звучание пятиступенного лада – пентатоники, мелизматика, орнаментика, импровизационность.

Учащийся должен быть знаком с жанровой особенностью татарских песен, знать, чем отличаются протяжные песни от деревенских напевов и городских песен, об особенностях исполнения такмаков или баитов.

Одним из ведущих жанров среди татарских народных песен является жанр- озын кой (протяжные). Именно они являются традиционной и самой популярной частью народно-песенного наследия. Из классических произведений в репертуар учащихся обязательно должны быть включены романсы и песни татарских композиторов-классиков – С. Сайдашева, Н. Жиганова, Р. Яхина и других.

Содержательность и художественный уровень этих романсов столь высок, что они входят в конкурсные требования престижных вокальных конкурсов, такие как: ежегодно проводимый в г. Москве Всероссийский конкурс имени М.Глинки включает в программные требования обязательное исполнение романсов Р.Яхина, а ставший традиционным республиканский конкурс вокалистов имени С.Сайдашева, проводимый в г. Нижнекамске РТ, романсы и песни С.Сайдашева.

Татарская музыка отличается многообразием мелодических распевов, которые могут быть короткими или продолжительными. Распев слогов в народной музыке способствует появлению музыкального орнамента - орнаментике. Свободно-импровизационный характер орнамента требует от исполнителя также чувства меры в отношении темпа. Нельзя суетливо исполнять орнаментальные фигуры, чтобы не нарушить темп песни, нельзя излишне растягивать фразу, разделять музыкальную мысль.

Исполнение быстрых песен опирается на несколько других принципах. Для такого типа напевов свойственны ровность темпа, ритмическая четкость движения, сравнительно меньшая импровизированность исполнения.

Для более успешного понимания смысла национальных произведений, особенно вокальных, необходимо владеть татарским языком. Чтобы учащийся понимал и смог передать то, что задумал композитор, он должен знать текст и его содержание. Через знания национального языка патриотическое и духовно-нравственное воспитание в образовательном процессе станет более плодотворным.

На сегодняшний день музыкальное наследие татарского народа представляет собой огромный источник для современного учебного процесса. Педагоги-музыканты Татарстана должны суметь сохранить национальные традиции и развивать патриотическое и духовно-нравственное воспитание в образовательном процессе ДМШ, ДШИ, ДХШ.

Список литературы

1. Амирова Л.А. Развитие профессиональной мобильности педагога в системе дополнительного образования Текст.: дис. д-ра пед. наук: 13.00.08. - Уфа, 2009.- 401 с.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. -: Музыка, 1969. -287 с.
3. Живов Л.М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище. – М.:Музыка, 1966. – С. 329-345 с.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л: Государственное музыкальное издательство, 1961. - 138 с.
5. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке Текст.: пер. с англ.; предисл. В.Н. Чачавы. – М.: Радуга, 1987. - 432 с.
6. Нургаянова Н.Х. Развитие вокальных навыков на основе певческих традиций народов Поволжья // Искусство и художественное образование в контексте мужской культуры взаимодействия: материалы V Международной научной-практической конференции. – Казань: Изд-во Казан. Ун-та, 2016. – С. 39-45 с.
7. Смирнов М.Л. О работе концертмейстера. – М.: Музыка, 1990. - 320 с.

ПРОВЕДЕНИЕ УРОКОВ С НАЧИНАЮЩИМИ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Елисеева А.В.

МАУДО «ДМШ №5» г. Набережные Челны

Точное представление о ребенке, начинающем обучаться, играет очень большую роль, как база, от которой отталкивается преподаватель, намечая дальнейший план работы и организацию урока с ним. Г. Нейгауз отмечал: «Учитель игры на любом инструменте... должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть её разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащихся: тут уже совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель... должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио..., и игры на инструменте». [1, С.202] Здесь важна не только степень одаренности обучающегося, но так же черты его характера: активность или апатичность, внимательность или рассеянность, старание или лень, а так же условия, которые его окружают. Задача педагога заключается в том, чтобы принимая во внимание данные учащегося, правильно использовать их в педагогическом процессе, в дальнейшем исправляя недостатки. Каждый преподаватель начинает первые занятия с учеником по-

разному: одни акцентируют внимание на сложности игры на инструменте, думая этим увеличить работоспособность, подобный подход чаще всего отпугивает и даже понижает интерес к учебе. Другие говорят что игра – это ерунда, и что в скором времени он заиграет. Художественное воспитание юного музыканта, весьма ответственное, непростое дело, требует особых знаний. Первоначальные впечатления являются решающими, и даже небольшие погрешности в дальнейшем будет очень нелегко исправить.

Особенности проведения уроков с начинающими:

1. Обращаясь к юному домристу, необходимо говорить доступным, понятным, грамотным языком. В случае если учащийся маленький (6-7 лет), то у него есть право на повторность объяснений, а если он постарше, подросток, то должен воспринимать и усваивать информацию как можно быстрее.

2. Если в первом классе несколько домристов, то первые уроки возможны в виде группового занятия. Следует познакомить учеников с художественным исполнительством на инструменте, рассказать об истории исполнительства, послушать записи, а так же сделать какие-то сравнения, используя фантазию детей. На прослушанный материал предложить сделать рисунки, из них сделать выставки.

3. На первых же занятиях нужно сочетать теоретические и практические знания. Познакомить с инструментом, о понятиях: «ниже», «выше», как пишутся ноты на нотном стане. Также на основе упражнения на *pizzicato* можно объяснить о понятии длинных и коротких звуков, сопоставляя с гласными и согласными. Дать определения о длительностях нот, по аналогии с яблоком. Первоначальные пьесы необходимо играть по открытым струнам. С первых же уроков преподаватель обязан следить за качеством звука и приучать юного музыканта. Здесь раскрываются навыки и чтения нот с листа и игры в ансамбле. Так же чтобы активизировать эмоциональную реакцию на музыку, можно использовать ритмические движения – хлопки, также велика роль пения. Текст пьес должен быть ясен для малыша и даже знаком.

4. Слуховое восприятие необходимо реализовывать на простом, доступном материале, предпочтительнее использовать народные мелодии. Нужно стремиться к тому, чтобы песенки были очень выразительны в исполнении. Необходимо приучать обучающегося к осознанному проигрыванию, чувствовать динамику, характер. Вместе с пьесами нужно познакомить юного музыканта с инструментом и его устройством, рассказать об очень известных исполнителях-домристах. Обязанность преподавателя – приучить к труду и самостоятельности. Необходимо объяснить малышу, что учение не забава, а кропотливый труд, создавая для него благоприятные условия учебы.

5. Важно и необходимо на начальном этапе поддерживать связь с родителями, делая определенные записи в дневнике, а если ребенок ма-

ленький, то родителям нужно находиться на уроках, чтобы потом помогать в домашних занятиях.

Методы и приемы на начальном этапе обучения с начинающими
На начальном этапе работы над новым произведением, преподаватель должен, прежде всего, увлечь, заинтересовать ученика, чтобы ему обязательно захотелось сыграть понравившееся произведение. Педагог обязан непременно проиграть ту или иную пьесу целиком, выявляя тем самым реакцию на прослушанное им произведение, дополняя проигранный музыкальный материал красочным, образным, словесным пояснением. Для малыша все ново. Так уже при разучивании одноголосных, простых, на первый взгляд, мелодий, возникают первые исполнительские проблемы – грамотное изложение нотного текста (длительности нот), аппликатура и приёмы звукоизвлечения, смысл музыкальных построений, артикуляция, штрихи и динамические оттенки. В этих случаях перед юным домристом сразу стоит немало задач, которые довольно часто тормозят главное – понимание музыки и её осознанное исполнение. Следуя приёму вычленения простого из сложного, возможно облегчить восприятие музыки, предварительно сосредотачивая внимание учащегося на одних заданиях и допуская при этом лишь приблизительное выполнение других. Так же значима роль исполнительского показа на инструменте. Это проигрывание педагогом, необходимо и весьма существенно для учащегося до начала работы над музыкальным произведением. Впоследствии такой целостный показ переходит в стадию расчленённого показа отдельных художественных и технических деталей.

Значимость показа музыкального произведения в классе очень связана со словесными пояснениями, совокупность которых в дальнейшем даёт более действенный результат. Словами можно только дополнить представление ребёнка о художественно-образном содержании произведения, прежде показанного ему в живом исполнении. Чем менее эмоционален ребёнок, тем в большей степени необходимо разбудить в нем исполнительскую инициативу и интерес к произведению. Очень существенна значимость показа вместе со словесными комментариями при выработке у юного музыканта технических навыков. По этой причине каждая неточность, небрежность в игре преподавателя может спровоцировать в будущем закрепление отрицательных навыков, тормозящих изучение музыкального материала и формирование техники. Данные способы и приёмы работы преподавателя ориентированы на активизацию подражательных реакций ученика, характерных для детей младшего школьного возраста.

Так же нужно отметить о способе наводящих вопросов, который еще более инициирует независимость исполнительских решений у музыканта, в частности: «Что у тебя в данной пьесе совсем не получилось? Что у тебя в данной фразе не получилось? Все ли звучит красиво? Все ли ты сыграл

ритмично, качественным звуком? Похожа ли эта пьеса на Вальс или Колыбельную?» и др.

В воспитании самостоятельности юного домриста, приём наводящих вопросов может быть использован и в таких заданиях, как обозначение учащимся аппликатуры в отдельных фрагментах произведения.

Следовательно, руководствуясь данными методами и приемам на начальном этапе обучения с начинающими в классе домры, мы обеспечиваем приобретение успеха в дальнейших занятиях с учащимися.

Список литературы

1. Александров А.Я. «Школа игры на трёхструнной домре», Москва, изд. «Музыка», 1972 г.
2. Климов В.Т. «Совершенствование игры на трёхструнной домре», Москва, изд. «Музыка», 1972 г.

РОЛЬ РАБОТЫ НАД УПРАЖНЕНИЯМИ В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Жигалова Т.П.

МБУДО «ЗДМШ» Заинского муниципального района РТ

«Цель порождает мышечные ощущения» Станиславский. Фортепианная техника - это сумма умений, навыков, приёмов, при помощи которых пианист добивается нужного художественного и звукового результата. Скорость, сила, выносливость, чистота и отчётливость исполнения, владение всеми градациями фортепианного звука подчиняются стилистическим особенностям и характеру музыкального произведения. Контуры исполнительского замысла с самого начала указывают главное направление технической работы. Вне музыкально-художественной задачи техника не может существовать.

Где скрываются способности к приобретению техники? Что помогает или препятствует их развитию? Ответ один: «В самом исполнителе». Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Вывод: приобретает фортепианную технику лишь тот, кто имеет в ней потребность.

Способности к технике связаны, конечно, и с физиологическими качествами рук. В работе надо искать способы, облегчающие преодоления технических трудностей, ставя перед собой музыкально-художественные задачи, не успокаиваясь, пока они не будут разрешены. Стремление к выразительному и совершенному в пианистическом отношении

исполнению всегда остаётся главной пружиной технического продвижения.

Следует отметить еще один важный компонент - слух. Наблюдения показывают, что крупные виртуозы обладают слухом, все компоненты которого мелодическая звуковысотность, гармония, тембр находятся в гармоническом единстве. Однако для самой техники очень существенна способность ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока. Способность быстрого слышания или «слухосоображения», способности слуха ориентироваться в быстром темпе, превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Если музыкант не обладает скоростным слухом, его пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки.

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. По-разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются то одни, то другие задачи. Развитие фортепианной техники в ДМШ осуществляется на специальном хорошо подобранном и продуманном материале.

Фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно-исполнительским задачам.

В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. «Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» - сказал А. Блок. В 16-17 веков работе над техническими упражнениями, как видом развития клавишной техники посвящены труды Рамо «Метод пальцевой механики» (1724 год) и Ф.Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753, 1762 год). Для школ 18 - первой половины 19 веков характерен взгляд на техническую работу как на чисто физический процесс, не связанный с художественной стороной исполнительского мастерства. В Лондонской школе, во главе с Муцио Клементи, впервые появились инструктивные этюды на различные виды техники. В Парижской и Венской школах Луи Адама и Карла Черни работа над пианистическим мастерством понималась как процесс тренировки. Еще более радикальную позицию занимали Калькбреннер, Герц использующие специальные аппараты для пальцев. В связи с этим у исполнителей использующих правила старой школы, растёт число профессиональных заболеваний рук. Возникают школы анатомо-физиологического направления, разрабатывающие рациональные приёмы

движений, избавляющих пианистов от напряжения и переутомления. Но исследования Брейтгаупта, Эдвина Баха, Штейнгаузена были оторваны от художественной практики. Рассматривать проблемы техники в связи с конкретными музыкально-художественными задачами начали педагоги второй половины 19-20 веков: братья Рубинштейны, Лешетицкий, Сафонов, Бузони. Гофман писал: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться». Бузони доказывал необходимость: «приспособить выполнение задачи к собственным возможностям».

Технические упражнения, подобранные для решения определенных звуковых и художественных задач и доведенные до автоматизма развивают профессиональные навыки, доводят до совершенства игровой аппарат. Владение проверенными многолетним опытом «полуфабрикатами» (по Нейгаузу) укрепляют мышцы и развивают пальцевую беглость, вырабатывают привычку к исполнению ряда технических формул, что облегчает труд исполнителя в работе над музыкальным произведением.

В основе современной методики на начальном этапе основными задачами являются знакомство с музыкой, воспитание художественных представлений и постепенное освоение простейших игровых приёмов, необходимых для исполнения небольших пьес, входящих в репертуар первых лет обучения.

Для качественной и плодотворной работы за инструментом необходимо мотивировать ученика на осознанную работу, направить внимание на музыкальные цели, задачи, научить вслушиваться и характеризовать свое исполнение. Правильно выбранное упражнение приобретает конкретную практическую цель, связанную с музыкой. Начинается длительный путь приспособления к инструменту и развития фортепианной техники.

Почему нужны упражнения? Ребенок только начинающий осваивать инструмент не способен охватить все задачи, возникающие при исполнении пьес которые разучивает. Ему необходимо думать о нотном тексте, правильно считать, искать нужные клавиши и выбирать пальцы. Упражнения в этом случае призваны ослабить контроль движений доведя их до автоматизма.

Упражнение должно содержать не более одной задачи, тогда внимание будет сосредоточено на достижении конкретного звукового результата и физическим ощущениям во время игры. Упражнения призваны помочь развитию ловких, точных и целенаправленных движений и вызывать у ребёнка чувство физического удовлетворения своей работой. Количество их не должно быть большим. Важно, чтобы ученик, усвоив задачу, мог использовать этот навык при исполнении пьесы.

К концу первого года обучения в этюдах и пьесах появляются гаммаобразные рисунки, гармонические фигуры, аккорды и другие типы изложения, составляющие основу фортепианной фактуры. На этой стадии обучения нельзя ограничиваться только упражнениями, необходимо знакомить ученика с типовыми формулами, на которых строится фортепианная техника.

Нейгауз различает восемь элементов фортепианной игры: от проблемы «Взятие одной ноты» до «Полифония». А. Корто сводит всю фортепианную технику к пяти основным формам. Карл Черни по этим признакам систематизировал всю классическую технику.

В современной фортепианной педагогике различают: Гаммаобразные последовательные мелодические фигуры. Арпеджио. Октавы. Аккорды. Трели, тремоло. Двойные ноты. Скачки. Мелизмы.

Подводя итог анализу работ ряда представителей теории пианизма 17 - 20 веков, можно сделать следующие выводы. Крупнейшие, прогрессивно мыслящие музыканты, опровергли ориентацию фортепианной педагогики на физиологию как науку и выдвинули на первый план умственную, аналитическую работу в решении пианистических задач, подчинив это главной цели — развитию того, что Мартинсен назвал «звукотворческой волей».

Он в своем капитальном исследовании дал наиболее полный анализ пути развития фортепианного искусства и педагогики.

Сейчас же остановимся на воспитании основного игрового ощущения – ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой (в его характерном и в то же время несколько отвлечённом виде). Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара. Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Упражнение предполагает движение пальца, производимое почти полностью счёт своей собственной мускульной энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей, контакта с клавиатурой. Отказаться от пальцевого тренажа не представляется возможным. Следовательно, играющие на рояле должны научиться сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру. Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие, любых фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно.

При развитие физических возможностей пальцев существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения,

имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы, нужно играть именно пальцами. Первым условием упражнения является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо побочным движением руки. Выбор интенсивности пальцевого удара зависит от руки, её развитости и присущего ей мышечного тонуса – этой особой способности нашего психодвигательного механизма к той или иной энергии действия. Максимально сильно, но самостоятельно и свободно – вот обязательное условие. Вторым обязательным условием упражнения является требование: подъём пальца, которому надлежит играть, производится одновременно с взятием предыдущего звука. Никаких повторных подъёмов пальца перед игрой допускать нельзя. Не надо пугаться, если вместе с нужным пальцем поднимутся и другие. Бороться с природой и препятствовать этим «сопряженным» подъёмам не нужно. Третье условие упражнения – значительный подъём пальца перед игрой, и точная направленность его в центр клавиши.

К описанным медленным упражнениям примыкают по своему назначению способ игры «трелями» и способ «с точками». После медленных, с высоким подъёмом пальцев, упражнений сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело. По существу это не так уж и сложно. Надо понять только, что высокий подъём пальцев, сильный удар необходимы в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленном темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъём пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук, наступает тогда, когда навыки медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы.

Важнейшим музыкальным требованием также является знание темпа и ощущение энергии движения разучиваемого этюда. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу, который может отличаться от возможностей ученика и в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа. Напоминать об этом приходится потому, что встречаются учащиеся, у которых отсутствует мысленное представление о темпе. Они готовы подолгу, добросовестно бездумно проигрывать «свои вещи», в ожидании, что все образуется. Но когда дремлет голова, дремлют и пальцы! Осознание того, что способы игры в быстром темпе отличны от медленного вызвано простыми физиологическими потребностями. Играть быстро - играть «близко», а чтобы рука не уставала, нужно научиться отдыхать во время игры. В

быстром темпе преодолеть неравенство наших пальцев целесообразнее всего при помощи всей руки. Причём очень важно понять, что «слабыми» пальцами являются не только слабые от природы 4-й и 5-й, но и любые другие, поставленные в силу фактурных особенностей, в «неудобное» положение.

К быстрому темпу надо переходить постепенно. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром это невозможно. Поэтому в темпе следует учить, небольшими отрывками. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков, а также темп. Именно в это время нужно приспособиться к «рельефу» этюда, позаботиться об экономичности в движениях пальцев; осознать «кто» и «где» нуждается в помощи, научиться помогать этим пальцам лёгкими нажимами руки. Жизненный лозунг «слабым надо помогать», таким образом, становится и пианистическим лозунгом.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат способен выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя, причём подчинению автоматическому. Назначение музыкальной воли – управлять исполнительским процессом, а технического аппарата – ей подчиняться. Оба эти процесса с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве.

«Когда учащийся-пианист вполне овладеет материальной стороной, то есть техникой, перед ним открывается безграничный простор — широкое поле художественной интерпретации» И.Гофман^[5]

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. Изд. 3-е – М.: Музыка, 1978. – 289 с.
2. Коган Г. Работа пианиста: методическое пособие. – М.: Классика-XXI, 2004. – 203 с.
3. Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: Методическое пособие - М.: Музыка, 1958. – 202 с.
4. Перельман Н. В классе рояля. Изд. 3-е, доп. - Л.: Музыка, 1981. - 96 с.
5. Савшинский С. Работа пианиста над техникой Сост. В.В. Медушевский, О.О. Очаковская, М.: Классика-XXI, 2002. - 244 с.
6. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста». Методическое пособие, - М.: «Советский композитор», 1984 г.- 156 с.

ФОРМИРОВАНИЕ АНСАМБЛЕВОЙ ТЕХНИКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ В КЛАССЕ БАЛАЛАЙКИ

Замилов Р.Р.

преподаватель по классу балалайки

МАУДО «ДМШ №6 им. С. Сайдашева» г. Набережные Челны

Одной из форм коллективной музыкально-исполнительской деятельности является ансамблевое исполнительство. С точки зрения исследователя Е.Ю. Куприной, коллективная музыкально-исполнительская деятельность представляет собой многоуровневый и многокомпонентный системный художественный феномен, со своей характерной динамикой, отражающий диалогическую интегрированную специфику и закономерности работы музыкантов, в ходе которой происходит их профессиональное и личностное саморазвитие, это интерактивный творческий процесс креативной объективации интерпретаторского «прочтения» музыкантами художественно-образного содержания музыкального произведения с целью его максимального раскрытия.

Игра в ансамбле предполагает не только основательное владение собственной партией, но и владение специфической ансамблевой исполнительской техникой, объединенной в конкретных художественно-звуковых образах и художественной трактовке музыкального произведения.

В своем диссертационном исследовании О.В. Бычков дает следующее понятие ансамблевой техники. «Ансамблевая техника - это многоуровневая система профессиональных навыков, приемов и способов игры в совокупности со всеми видами музыкального слуха участников ансамбля, синхронностью ансамблевой артикуляции, возникающая как результат взаимодействия эмоциональных сфер музыкантов-исполнителей.

Ансамблевая техника по своей структуре является системой, состоящей из моторно-двигательного, слухового, психического и эстетического уровней каждому из которых принадлежит определенное количество элементов.

Устойчивый интерес обучающихся скрипачей в музыкальных учреждениях к игре в ансамбле позволяет эффективно решать узкотехнологические проблемы совершенствования игровых навыков, развивать весь комплекс музыкальных способностей, что способствует активизации занятий и стабильности публичных выступлений, а репертуарный план помогает решать проблемы общего и музыкального развития музыкантов-исполнителей.

Отличительной особенностью ансамблевого исполнительства является его многомерность, что позволяет решать ряд специфических задач:

- формирование ансамблевых навыков моторно-двигательного уровня, представленных как взаимодействие штрихов, метро-ритмических функций и темповых соотношений;

- формирование навыков слухового уровня, ансамблевыми элементами которого являются интонирование, фразировка музыкального материала, тембрально-динамическая нюансировка в ансамбле и т.д.

- формирование ансамблевых навыков эстетического и психического уровней, где происходит воспитание навыков сценического поведения, артистизма и музыкальности, взаимодействие эмоциональных сфер музыкантов;

- формирование ансамблевых навыков эстетического и психического уровней, где происходит воспитание навыков сценического поведения, артистизма и музыкальности, взаимодействие эмоциональных сфер музыкантов;

- формирование синхронности, как многоуровневого элемента ансамблевой техники;

- решение коммуникативных задач (совместное творчество учащихся одинакового и различного возраста, умение общаться в процессе совместного музицирования, оценивать игру друг друга и стремиться выполнять коллективную художественно-музыкальную задачу);

- расширение музыкального кругозора учащегося путем ознакомления с музыкой разных направлений и жанров, понимания ее выразительных возможностей исполнения в ансамбле.

Творческий процесс в рамках коллективной исполнительской деятельности является многогранным и сложным, имеет свои специфические особенности и требует от руководителя, педагога профессиональных умений, использования в работе методы и технологии, имеющие большое значение для определения путей повышения качества, формирования умений и навыков коллективного музицирования.

Список литературы

1. Бычков О.В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: автореф. дис. канд. пед. наук.- СПб, 2006. – 188 с.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 2008 – 94 с.
3. Куприна Е.Ю. Введение в понятие «сотворческая музыкально-исполнительская деятельность». [Электронный ресурс] - режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2014_5-1_35.pdf.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ И ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ УЧАЩИХСЯ

Зельман В.В.

МАУДО «ДХШ» г. Набережные Челны

На текущем этапе развития информационного общества увеличение качества работы дополнительного образования с применением информационных технологий служит главной и актуальной задачей в образовании. Актуальные информационные технологии стали незаменимым и ценным комплекующим в усовершенствовании учебного процесса. Применение информационных технологий в системе контроля знаний гарантирует такие достижения, как скорость обработки результатов, объективность, технологичность, массовость, возможность использования при дистанционном обучении, а также существенное уменьшение времени, затрачиваемом преподавателем при индивидуальной проверке знаний.

В последнее десятилетие определенно отслеживается переход от традиционных форм контроля знаний к их дистанционной оценке. Результативность использования компьютерных технологий для этих задач в большей мере подчиняется особенностям изучаемого предмета и целей обучения. Поэтому, важно знать по какой мере целесообразно применение компьютерной проверки знаний для каждой образовательной дисциплины.

С точки зрения использования компьютерных и информационных технологий как инструмента контрольного показателя знаний упор делают на педагогическое тестирование – совокупность педагогических и организационных мероприятий, обеспечивающих создание педагогических тестов, подготовку и осуществление стандартной процедуры измерения уровня подготовки учащихся, а также обработка и анализ результатов.

При формировании педагогических тестов нужно учитывать, что задания нужно составить так, чтобы это помогло проверить степень освоения учащимся знаний. Можно акцентировать несколько уровней владения материалом:

- знание основных понятий и определений по изученной теме;
- вероятность применять полученные знания при решении стандартных задач;
- способность к анализу особых проблем;
- умение собирать изученный материал и находить связь с уже имеющимися данными.

Тестирование значит наиболее известным инструментом оценки уровня качества образования с использованием компьютерных инновационных технологий. Главной задачей тестирования является раскрытие несоответствия знаний учащихся по предназначенному образовательному стандарту. Основная цель тестирования - обнаружение несоответствия

оценка уровня несоответствия в численной форме. Такая форма контроля оценки качества предполагает использование ранее подготовленного набора тестовых заданий. Таким образом, применение компьютерного контроля знаний допускает не только достичь элементарности в оценке степени подготовленности учащихся, но и значится основой для получения объективной и независимой характеристики уровня учебных достижений.

Колоссальное значение в образовательном процессе имеет контроль качества образования получаемых учащимися знаний и умений.

Выделяют несколько видов контроля знаний:

- **традиционный контроль.** Регулярно используемая форма контроля в современных образовательных учреждениях. В этом случае, для оценивания уровня знаний учеников применяют контрольные работы.

- **контроль с использованием не компьютерных средств.** Для проведения этой формы контроля педагоги используют отдельные бланки, в которых содержатся тестовые вопросы.

- **контроль с использованием компьютера.** В этом случае контроль знаний производится с помощью специализированных компьютерных программ. Для каждого учащегося может быть составлен индивидуальный набор тестовых заданий. Такой вид контроля качества знаний создается за счет возможности быстрого анализа правильных ответов и хранения результатов о проделанной работе учащихся.

- **удаленный контроль.** Этот вид контроля качества обучения усиленно развивается в наше время в связи с использованием дистанционного обучения. Главной особенностью удаленного контроля знаний служит независимость в выборе подходящего времени и места для прохождения тестирования.

Внедрение инновационных и компьютерных технологий в учебный процесс требует от преподавателей знаний содержания предмета и специфику использования возможностей компьютерных и информационных технологий в образовании и предусматривает поэтапное переходение от традиционных форм контроля знаний к компьютерному тестированию.

Список литературы

1. Аванесов В.С. Композиция тестовых заданий / В.С. Аванесов // учебная книга - 2002.
2. Ефремова Н.Ф. Современные тестовые технологии в образовании - 2001.
3. Майоров А.Н. Теория и практика создания тестов для системы образования - 2002.
4. Переверзев В.Ю. Технология разработки тестовых заданий / В.Ю. Переверзев // справочное руководство - 2005.
5. Рудинский И.Д. Структурные основы технологии - 2010.

6. Чельшкова М.Б. Теория и практика конструирования педагогических тестов / М.Б. Чельшкова // учебное пособие - 2002.

ВЗГЛЯД ПЕДАГОГА ДМШ НА ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В РЕЖИМЕ САМОИЗОЛЯЦИИ

Исламова Е.В.

преподаватель по классу скрипки
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Четвертую четверть российские школьники начали в домашних условиях, используя технологии дистанционного обучения. Смартфон, компьютер, планшет и интернет стали важными помощниками в этом деле.

В документе «ПОЛОЖЕНИЕ об организации электронного обучения и использовании дистанционных образовательных технологий в образовательном процессе, в том числе в период карантина» прописаны цель и задачи, формы реализации дистанционного обучения.

Основной *целью* дистанционного обучения является предоставление учащимся возможности освоения дополнительных общеобразовательных программ и выполнять учебный план непосредственно по месту жительства учащихся или его временного пребывания (нахождения).

Использование дистанционного обучения способствует решению следующих *задач*:

- а) повышение доступности образовательных услуг для учащихся;
- б) расширение возможности обучать учащихся, не имеющих возможность по тем или иным причинам посещать ДМШ;
- в) предоставление возможности проходить обучение в удобное для учащегося время;
- г) апробация дистанционного обучения по дополнительным общеобразовательным программам.

Использование дистанционных образовательных технологий (ДОТ) призвано решить проблему выполнения образовательных программ в полном объёме. В условиях дистанционного образования с использованием технологий дистанционного обучения при значительной доле самостоятельной работы, учебная деятельность каждого учащегося поддерживается методическим и педагогическим сопровождением со стороны преподавателя. Педагог предоставляет учащимся необходимый материал по теме занятия, выкладывая его на сайт ДМШ, личный сайт педагога и др., ученик прорабатывает его и отправляет выполненные задания педагогу, который ведёт контроль и учет знаний учащихся. Родители (законные представители) учащихся обеспечивают контроль посещения своими детьми дистанционных уроков и выполнения домашних заданий.

Основные направления ДО:

- реализация дополнительных общеобразовательных программ;
- реализация дистанционного обучения детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ);
- дистанционная поддержка одаренных детей: вовлечение учащихся в работу сетевых учебных проектов, дистанционных олимпиад, конференций, конкурсов;
- расширение образовательных услуг, предоставляемых ДМШ;
- сотрудничество с другими образовательными учреждениями; расширение возможности контактов с тьютером, преподавателем (тестирование, представление письменных работ, индивидуальные консультации с преподавателем в сети, участие в сетевых проектах и др.).

Дистанционный урок – это форма организации дистанционного занятия, проводимая в определенных временных рамках, при которой педагог руководит индивидуальной и групповой деятельностью учащихся по созданию собственного образовательного продукта, с целью освоения учащимися основ изучаемого материала, воспитания и развития творческих способностей (Е.В. Харунжаева).

Условия проведения дистанционного урока могут различаться по режиму взаимодействия преподавателя с учащимися:

- в режиме он-лайн с учащимся, одновременно находящимся у автоматизированного рабочего места;
- в режиме офф-лайн. В этом случае фактор местонахождения и времени не является существенным, так как все взаимодействие организовывается в отложенном режиме.

Главная цель педагога дать своим ученикам музыкальное образование, расширить их музыкальный и интеллектуальный кругозор, обогатить их слуховой опыт. С первых лет обучения надо прививать ученику навыки профессионализма. Это, прежде всего, отношение к игре на инструменте как к серьезному делу.

Музыкальное обучение детей – это ответственное и сложное дело, требующее профессиональных данных педагога. Простое, открытое, дружелюбное отношение педагога раскроет душевный мир ребенка, что является необходимым условием успешной работы. В преподавании очень важно вселить в ученика веру в то, что задание обязательно получится, сформировать устойчивость интересов обучающихся.

Дистанционное обучение потребовало от всех (педагогов, обучающихся, родителей) моментального перестраивания, перехода на новые формы работы. Как показали недели режима самоизоляции, учащиеся и родители психологически и технически не были готовы к полному переходу на дистанционное обучение, выявились определённые трудности. В первые же дни возникли вопросы и проблемы разного характера. Можно ли вообще обучать музыке дистанционно?

Западные коллеги активно применяют уроки on-line, которые осуществляются посредством веб-камеры, микрофона, Интернета и программы Skype. Данный вид работы оценить однозначно крайне сложно. Конечно, есть случаи, когда это необходимо. Например, при длительной болезни учащегося или педагога. Думается, что как определенный этап в обучении, или как вынужденное решение, но исключительно временное, такой вид работы также может быть полезен.

Преимущество дистанционного обучения:

Если рассматривать фундаментально дистанционное обучение как новое явление нашей жизни – это дало совершенно новый ряд возможностей, которые необходимы в условиях современного бега жизни.

Онлайн преподавание – это удобные условия, комфортное рабочее место. Самое драгоценное для нас сегодня – наше время. Преподавание онлайн его экономит. Из-за одного урока, который длится час, вам не приходится тратить плюс два часа на дороги. Вы тратите столько времени, сколько длится один урок (уменьшение материальных затрат на бытовые, транспортные расходы). Нет необходимости совершать ежедневные поездки. Всё, что вам нужно – это ноутбук и хороший интернет.

У педагога есть возможность посмотреть рабочее место ученика, правильность посадки ребенка за инструментом. А также в онлайн-занятиях создается «творческий» треугольник: ученик – родитель – преподаватель. Успехи, достигнутые этим союзом, доставляют неподдельную радость всем трем, вызывают интерес у ребёнка и стимулирует его к новым достижениям. Родитель является «ассистентом» преподавателя в его отсутствие, особенно это касается младших школьников. Тесный контакт с родителями является двигателем развития самостоятельных навыков. Дистанционные консультации, подсказки в сложных моментах поддержат родителей в подготовке домашних заданий. Совместными усилиями преподаватель – родитель помогают ребёнку уяснить схему, по которой он должен работать. И конечно связь ребёнка и педагога виртуально увеличивает количество и качество занятий.

Психологический комфорт – один из самых важных аспектов не только для преподавателей, но и для учеников. Занимаясь дистанционно, обучающиеся сами выбирают свой темп работы, что снижает стресс. Для современных школьников и студентов, которые выросли за компьютерами и с гаджетами в руках, условия онлайн обучения особенно предпочтительнее и удобнее. Учащийся остается «наедине с собой», таким образом, он берет ответственность на себя, становится смелее, самостоятельнее, учится применять знания умения навыки, а также самостоятельно анализирует происходящее, занимается самоконтролем. А также дистанционное обучение является подспорьем для того, чтобы не перестать заниматься.

Отсутствие ограничений. В онлайн обучении в этом плане нет никаких ограничений ни для учеников, ни для учителей. Это обучение, когда

ученик и преподаватель разделены расстоянием – такие ситуации могут возникнуть в результате болезни ребёнка, эпидемии, отсутствии возможности доставить ученика в школу по ряду причин. Дистанционное обучение помогает показать искусство тем, кто до очного формата дойти не может, оно помогает позаниматься тогда, когда возможности на прямую общаться нет. Таким способом возможно обучение инвалидов и людей с различными отклонениями.

Возможности сети Интернет. Самостоятельная систематическая работа с нотным материалом и информационными источниками. Доступ к источникам информации по всей сети Интернет (онлайн концерты, электронные библиотеки, каталоги, справочники и т.д.) Интерактивное взаимодействие с информационным материалом. Возможность хранения, оперативной передачи, редактирования, обработки и распечатки информации различного объема и вида.

Недостатки дистанционного обучения:

С другой стороны, дистанционные уроки во многом ограничивают, и преподаватели могут столкнуться с некоторыми преградами.

- Медицинские проблемы при сидячей работе за компьютером: страдает зрение, позвоночник.

- Разработка и проведение дистанционных уроков требует больших временных затрат и усилий.

- Отсутствие личного контакта с учениками. Проблема постановки рук онлайн. Нет возможности прочувствовать, направить, подсказать тактильные ощущения. Не всегда есть возможность обучиться практическим навыкам. Психологическая адаптация для восприятия учебного материала затруднена (без личного присутствия преподавателя).

- Настройка музыкального инструмента. Учащиеся и их родители, особенно младших классов, с трудом могли настроить скрипку, так как не все дети имеют достаточно развитый слух чтобы, чтобы соотнести звук камертона со звуком настраиваемого инструмента, а также многие и вовсе не имели представления как это делать.

- Невозможность передвигаться по аудитории. Во время занятий, особенно когда у вас есть несколько уроков подряд, так и хочется встать с кресла и походить по комнате.

- Технические неполадки. Наличие скоростного интернета и хорошего ноутбука – самая первая задача для успешного урока, но даже в век технологии иногда встречаются проблемы в этой сфере. Могут внезапно отключить свет или интернет, ноутбук может зависнуть, связь может прерваться, могут быть проблемы со звуком или изображением.

- Качества звука. Музыкальное оборудование, колонки способны тембрально передать настоящий красивый звук инструмента, что неблагоприятно сказывается на обучении и развитии слухового контроля.

• Коллективное исполнение. К сожалению, в дистанционном обучении не применимо коллективное исполнение: ансамбль скрипачей, дуэт-трио и т.д.

Роль педагога была и есть главной в процессе обучения, которую не заменит ни один электронный учебник, сайт, дистанционный курс, даже если они будут составлены безупречно с точки зрения методики. Личность учителя остаётся важной при любой форме обучения. Но при этом современного педагога необходимо постоянно учиться использованию Интернет-пространства и виртуальных коммуникаций для достижения учебных целей, т.к. эти коммуникации развиваются с каждым годом всё более стремительно.

Таким образом, дистанционное обучение помогает приобрести и педагогам, и учащимся новые навыки, которые, безусловно, пригодятся в дальнейшей жизни, работе, учёбе. Для учащихся предоставляется возможность развить такие качества как самостоятельность, ответственность, добросовестность, креативность. Возможности сети Интернет для учителя огромны. Это и методическая поддержка деятельности учителя, и возможность повышения квалификации на дистанционных курсах, и участие в различных олимпиадах, конкурсах (в том числе и вместе со своими учениками), и возможность профессионального общения с коллегами-педагогами. Кроме того, сеть Интернет наполнена большим количеством сервисов, которые удобно сочетать в процессе обучения – форумы, вики-вики, блоги, e-mail, делишес, skype (и другие программы для видеоконференций), списки рассылки и т.д. Всё это возможно использовать в дополнение к традиционным очным формам обучения, эффективно увеличивая общение учителя и ученика.

Дистанционное обучение в нашей сфере – это всего лишь вынужденная мера и ни в коем случае, не может быть применима как заменитель очного обучения. Оно призвано по большей части сохранить дисциплину и достигнутый прежде уровень у учеников и уровень исполнительского мастерства.

Хочется подчеркнуть, что ни один из перечисленных вариантов не заменит живого общения с учеником. Важнее всего, чтобы ученик знал и чувствовал, что искренний интерес и заботу о его развитии он сможет найти только в классе своего педагога.

Список литературы

1. Закон РФ «Об образовании» от 10.07.1992 № 3266-1 (Электронный ресурс).
2. Приказ Минобрнауки России от 6 мая 2005 г. № 137 «Об использовании дистанционных образовательных технологий» (Электронный ресурс).

3. Т.П. Зайцева, Л.М. Макарова, О.И. Поризко, Е.И. Поризко «Воспитание творческих навыков в формировании самостоятельности учащихся в классной и домашней работе», Издательство «Композитор-Санкт-Петербург», 2013.
4. Максимова О.А. Методические рекомендации по разработке и проведению дистанционного урока / Центр новых образовательных технологий ТГУ - Томск, 2005.
5. 7. Нагаева И. Дистанционное обучение / И. Нагаева - М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. - 180 с.
6. 8. Никуличева Н. Дистанционное обучение в образовании: организация и реализация / Н. Никуличева. - М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2019. - 220 с.
7. 9. Полат Е. С. Дистанционное обучение: проблемы и перспективы / Е.С. Полат – Открытая школа, 2009 – №1.
8. 10. Усков В.Л. Информационные технологии в образовании / В.Л. Усков. – М.: 2008. – 184 с.

Список электронных ресурсов

1. Методические рекомендации по организации дистанционного обучения в ДШИ: <http://артресурс.рф/news/item/316-metodicheskie-rekomendatsiipo-organizatsii-distantcionnogo-obucheniya-v-dshi>
2. Примерный порядок осуществления дистанционного обучения в детских школах искусств (по видам искусств) <http://артресурс.рф/news/item/309-primernyj-poryadok-osushchestvleniyadistantcionnogo-obucheniya-v-detskikh-shkolakh-iskusstv-po-vidam-iskusstv>

РОЛЬ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Кадырова М.Н.

МБУДО «ДШИ» Балтасинского муниципального района

В документах стратегического планирования Российской Федерации особая роль отводится воспитанию образованных и творчески мыслящих граждан, активно участвующих в формировании статуса России как мировой державы, достигшей успехов во всех областях деятельности. По праву национальным достоянием России является система художественного образования, сложившаяся в конце XIX века и воспитавшая целую плеяду деятелей искусств, мастерство и талант которых постоянно пополняют золотой фонд России. Первым звеном в трехуровневой системе художест-

венного образования являются детские школы искусств, где 1,5 млн. детей обучаются разным видам искусств.

Детские школы искусств как муниципальные образовательные учреждения дополнительного образования призваны удовлетворять образовательные потребности граждан, общества и государства в области художественного образования и эстетического воспитания, целенаправленного обучения детей и подростков различным видам искусства в целях выявления художественно-одаренных детей, создание условий для самоопределения и самореализации личности обучающегося, развитие индивидуальных способностей каждого ребенка. ДШИ должны обеспечивать не только профессиональную составляющую, но и формировать у подрастающего поколения художественное мышление, воспитывать эстетические чувства, эмоциональную культуру, толерантность, особый тип мышления, который бы определял перспективу развития нашего общества. Современный этап развития системы дополнительного образования в нашей стране сегодня во многом ориентирован на режим инновационного развития. Все это требует усиления внимания к проблеме повышения качества дополнительного образования детей, а, следовательно, и определения новых подходов к разработке образовательных программ детских школ искусств, выявление стратегий и направлений их инновационного развития.

В муниципальном бюджетном учреждении дополнительного образования «Детская школа искусств» Балтасинского муниципального района обучаются 463 учащихся. В школе реализуются предпрофессиональные программы по федеральным государственным требованиям по программе «Хоровое искусство», «Фортепиано», «Народные инструменты»; дополнительные общеразвивающие программы «Фортепиано», «Народные инструменты»; «Изобразительное искусство», «Хореографическое искусство» и в области исполнительского искусства «Вокал», «Музыкальный инструмент», «Хореография». Школа ведёт свою деятельность по восьми адресам, основная школа находится в здании районного клуба, шестеро из них располагаются на базе общеобразовательных школ и одного сельского клуба.

Численность и основной состав преподавателей - двадцать семь человек. Двадцать два преподавателя имеет высшую категорию, трое – первую квалификационную категорию. Двадцать два преподавателя имеют высшее, пятеро - среднее специальное музыкальное образование. Четверо преподавателей имеют почетное звание «Заслуженный работник культуры Республики Татарстан».

Воспитанники нашей школы активно участвуют и занимают призовые места на конкурсах, фестивалях, конференциях различного уровня.

Международные конкурсы: «Музыкальный форсаж», «Артсеть», «Хрустальное сердце мира», «Музыкальный ключик», «Достойная смена», «Яблонь белый цвет», «Песенка года», «Солнечный свет», «Этномириада»,

«Моцарт XXI века», «Весеннее вдохновение», «Your Way», «Таланты России», «Весенние проталины», «Содружество талантов», «Изумрудная страна», «Тамчы-шоу», «SFORZANDO», олимпиады по сольфеджио, музыкальной литературе и слушанию музыки.

Всероссийские конкурсы: «Созвездие талантов», «Достижение юных», «Творчество и интеллект», «Мы вместе», «Музыкальное искусство», «Солнечный свет», «На равных» «Добрая волна».

Межрегиональные конкурсы: «Созвездие на приз имени С.Б.Сахара», «Я рисую как Шишкин», «Моңлы курай», «Нократ йолдызчыклары», «На просторах Вселенной».

Республиканские конкурсы: «Созвездие-Йолдызлык», «Наш дом-Татарстан», «Ватаным Татарстан», «Век Татарстана», «Моң чишмәсе», «Бика-Фэст», «Прорыв», «Слушая сердцем», «Арча ягы - данлы Тукай ягы», «Век Татарстана», «Золотой камертон».

Привлекая детей к участию в совместных мероприятиях и выступлениях, мы даем им возможность ощутить радость общения и сопричастности к общему делу, развиваем культуру совместной деятельности. Каждый учащийся школы является участником какого-либо коллектива: хоров; хореографических и вокальных коллективов; ансамблей баянистов, гармонистов, кураистов, домристов, гитаристов.

Работа с родителями является еще одной важной составляющей воспитательного процесса в Детской школе искусств. Несмотря на различное материальное положение семей и их социальный статус, родители заинтересованы в образовании детей, расширении их кругозора и повышении культурного уровня. Они интересуются успехами, достижениями, проблемами своих детей. И, если в учебе заинтересованы родители, то и дети занимаются с большим интересом и усердием. Благодаря этому школа имеет стабильный, творчески заинтересованный контингент учащихся.

Школа активно взаимодействует с местными средствами массовой информации. На страницах местной газеты «Хезмэт», на местном радио «Кайтаваз», на сайте школы и в социальных сетях находят отражение самые интересные и значительные события из жизни школы.

Также хочется отметить профессиональные качества преподавателей Балтасинской детской школы искусств, которые помогают им формировать нравственные качества ребенка, как залог здорового образа жизни: общая и психолого – педагогическая культура; профессиональная и организационная культура; индивидуальный подход к обучающимся, мастерство работы в индивидуальном режиме, в условиях малой группы или большого коллектива, бережное отношение к индивидуальности каждого ребенка.

Преподаватели школы активно участвуют в Международных, Всероссийских и Республиканских конкурсах, распространяют собственный пе-

дагогический опыт, публикуют свои методические разработки, участвуют в семинарах и вебинарах, выступают и занимают призовые места на конкурсах профессионального мастерства.

Гордость школы – это ее выпускники. Многие из них нашли свой путь в жизни, продолжают развиваться и совершенствовать себя, свою душу, свой талант. Балтасинская детская школа искусств подготовила специалистов для многих учреждений культуры и образования Республики Татарстан.

Список литературы

1. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика-пресс, 1999.
2. Решение коллегии Министерства культуры РФ. 08 июля 2017 г. № 16 <http://docs.cntd.ru/document/456085423>

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В ДМШ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ. ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

Козлова З.А.

МАУДО «ДМШ №6 им. С.Сайдашева» г. Набережные Челны

В связи со сложившейся эпидемиологической ситуацией – пандемией, вызванной коронавирусной инфекцией, - четвертую четверть 2019-2020 учебного года образовательные учреждения были вынуждены провести в дистанционном режиме. Для подавляющего большинства преподавателей это была новая форма работы, требующая иных подходов к организации учебного процесса. Поначалу это вызывало недоумение и полную растерянность, так как в обучении и игре на инструменте прямой контакт ученика и учителя особенно важен. Педагогу необходимо видеть учащегося и слышать звуковой результат без лишних помех. Перечисленное очень сложно сделать в условиях дистанционного обучения. Однако режим самоизоляции диктовал свои правила, поэтому учителям и родителям пришлось сообща организовать учебную среду нового формата. В этой статье я хочу поделиться тем, с чем мне пришлось столкнуться в новых для меня условиях работы.

Предварительно была проведена подготовительная работа, включающая в себя:

- 1) беседу с родителями (согласование, разъяснительная работа);
- 2) составление плана работы с учётом новых условий;
- 3) выбор способов связи;
- 4) подготовка нотного текста, дидактического материала;

- 5) составление расписания;
- 6) помощь учащимся и коллегам в составлении расписания по другим дисциплинам.

Я выбрала средством связи мессенджер WhatsApp. Непосредственно для самих занятий. В конце недели высылала родителям учащихся домашнее задание, которое ученики должны были выполнить, записать на видео и выслать на мою электронную почту.

Также мною отправлялись ссылки на видео, которые были рекомендованы как дополнительный источник информации, мои аудиозаписи для домашнего прослушивания учащимися.

Таким образом, мы подготовились к переводному зачёту с учащимися 1-6 классов и к выпускному экзамену с выпускником.

Сложности, с которыми я столкнулась в онлайн-занятиях

Первым, и, пожалуй, основным, испытанием стало само качество связи. Не всегда удавалось подключиться с первого раза. Звук был искажён, а, ведь, именно звук является главным критерием в занятиях музыкой. Соответственно, нагрузка на слух увеличивалась. Приходилось также учитывать задержку связи, что, естественно, замедляло процесс обучения. Коллективное же музицирование, при котором несколько исполнителей должны соединить звуковую линию каждого в единое целое, в данном случае стало невозможным. А индивидуальная сдача партий просто не позволяет достичь поставленной цели.

Кроме звуковых недочётов во времени, было практически невозможным контролировать динамику и тонкости штриховой палитры. Компенсировалось это лишь записями, присылаемыми в конце недели.

Следующей сложностью стало нарушение качества зрительного контакта. Звук опережал картинку, что очень усложняло задачу контроля аппликатуры и, в целом, исполнительских движений: взятия «дыхания», снятия.

Ещё одна существенная помеха – это невозможность лично исправить посадку, постановку рук, силу нажатия, давления, контроля за свободой рук.

Помимо перечисленных выше сложностей, неожиданным для меня стало жёсткое ограничение движения, так как было необходимо постоянно оставаться в кадре.

Однако, проанализировав дистанционную работу, я могу выделить и несомненные плюсы, главным из которых, конечно, стала возможность продолжить и завершить учебный год без особых потерь, проведя все необходимые формы промежуточной и итоговой аттестации, в условиях самоизоляции.

Дистанционная форма обучения заставила меня искать другие формы взаимодействия, начиная с выбора платформы для проведения онлайн-занятий, применения программ для переформатирования видео, которое не

либо не читалось, либо было слишком большим, программ для создания видео дистанционного отчётного концерта отделения, заканчивая применением различных схем и поиском других фраз и формулировок для объяснения материала.

Ещё хотелось бы отметить появившуюся у меня возможность увидеть домашние условия занятий воочию, состояние инструмента. По итогам наблюдений были даны рекомендации.

Подводя итог написанному, хотелось бы отметить, что дистанционная форма обучения, безусловно, стала решением проблемы, перед лицом которой оказались все образовательные учреждения в условиях самоизоляции. И, скорее всего, единственно возможным в той ситуации. Однако, считаю, что такая форма обучения является лишь вынужденной альтернативой традиционному очному обучению, и только в тех случаях, когда последнее невозможно. Также, на мой взгляд, эта форма вполне применима и жизнеспособна в заочной форме обучения. Ценность личного общения и сама атмосфера, царящая в образовательном учреждении, посещение концертов, живые выступления самих учащихся не менее важны (если не более) в воспитании пусть и маленького, но музыканта, чем постановка исполнительского аппарата иметодическое сопровождение разучивания программы. О постановке же аппарата онлайн не может быть и речи.

Полноценное же музыкальное обучение требует очной формы, личного присутствия, так как музыка – это вид искусства, существующего в звуке. Причём, в живом...

ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ. СТИЛЬ. МАНЕРА. ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Колтунова Т.Н.

преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории,

Заслуженный работник культуры РТ

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Популярность эстрадного искусства, в различных сферах жизни, сейчас уже ни у кого не вызывает сомнений. Ушли в прошлое негативное отношение к джазу и вечный спор о легкости жанров в эстрадной музыке. На рубеже столетий меняется отношение людей к так называемой «легкой» музыке.

В двадцатом столетии рождаются и становятся популярными ревю-театры, кабаре, мюзик-холлы, театры эстрады, оперетты и музыкальной комедии. Даже в нашей стране наряду с театрами оперетты появляются «именитые» театры песни, (аналоги кабаре Лайзы Минелли): театр песни

Аллы Пугачевой, театр музыки и драмы Стаса Намина, детский музыкальный театр Натальи Сац, театр Алексея Рыбникова и другие.

С развитием кинематографа, телевидения, а особенно интернета, эстрада со сцены перешла в каждый дом, сейчас одним нажатием клавиши мы можем перенестись на любое шоу с ярчайшими звездами эстрады, начиная от рок-опер и заканчивая анимацией Уолта Диснея. Не выходя из дома, подросток может ознакомиться с произведениями Джорджа Гершвина, Джона Леннона, Леонида Утесова или Майкла Джексона. Подобно губке дети впитывают ритмические и стилевые особенности как джаза, так и рока, как и хип-хопа и кантри.

Становится ясно. Что педагог по вокалу или руководитель эстрадного коллектива (студии, ансамбля, театра) должен быть не только осведомленным в области теории эстрадно-джазового искусства, ему необходимо знать его историю, развитие и тенденции.

Вокальная педагогика - явление сугубо индивидуальное и творческое. Из уст в уста, от мастера подмастерью, через осознание ощущений передаются ее основы. В каждом конкретном случае ее методы сугубо индивидуальны и неповторимы, как неповторима исполнительская манера исполнителя. Что же касается манеры (самое главное не путать с манерностью), мы все перенимаем друг у друга манеру общения, походку, стиль в одежде, а что же говорить о подростках! Пожалуй, самая больная тема для любого артиста - каким быть? Какую манеру выбрать? На каком эстрадном стиле остановить свой выбор? Подростки просто стараются подражать, зачастую копировать тех или иных исполнителей. Я не считаю, что это плохое качество. Но не в копировании кумира цель артиста, а в поиске за лаврами кумиров своей индивидуальности, ибо каждый индивидуален, просто не все слышат себя. Задачей же педагога, как мне кажется вовремя разглядеть в ребенке его красоту, во всем; в голосе, в движениях, в жестах. А не выращивать двойника того или иного, пусть даже гениального, исполнителя. А также задача педагога привить вкус у своего подопечного, подсказать подростку кто же из исполнителей действительно достоин подражания и внимания. Я как то дала двум своим ученицам одинаковое произведение (оно понравилось девочкам), я решила, пусть поют и внесла в репертуар обеим, это «At last» музыка и слова Марк Гордон и Гарри Уоррен. На это произведение много каверов у различных исполнительниц, и что примечательно, одной из моих учениц понравилось исполнение Etta James, а другой исполнение Beyonce. Мои ученицы несомненно пытались подражать своим кумирам. А в итоге получилось очень милое, новое прочтение старой джазовой миниатюры. И у каждой из них блюз звучал по-своему. Я всегда стараюсь поддерживать в ребенке его самобытность, стараюсь не показывать своим воспитанникам произведение от начала до конца. Считаю, что необходимо беречь тонкую грань между индивидуальным прочтением и навязыванием своей манеры, пусть даже гениальной, как вам

кажется. Как - то раз я присутствовала на репетиции перед конкурсным прослушиванием. Распевались дети одного из моих коллег, все кто выходил к микрофону, все пели одним звуком, одной манерой с одинаковым выражением лица. Можно даже было не называть имен - узнаваем был только один певец – их учитель! Конечно, возможно авторитет педагога был неприкасаем, но стало так грустно. Дети - солисты напоминали маленький хорик, заучивший разные партитуры. Ни о какой индивидуальности не было и речи. Я считаю, что дети одного педагога не должны быть похожи как «клоны» друг на друга, это ошибочное навязывание манер пусть даже и правильных, как кажется. Настоящее искусство педагога – не убить в ученике самобытность, но привить общие ценности искусства, дать культуру звука и основные законы сцены.

Так по какому же пути идти в музыкальном воспитании юного певца? Думаю: по пути развития общей музыкальной культуры, по пути обогащения их интеллекта – пусть изучают музыкальную историю и теорию, пусть поют популярные мелодии великих композиторов, смотрят фильмы музыкальные, с участием великих исполнителей, детские мюзиклы, посещают концерты. Особо важно освоить инструмент, все равно какой, это очень поможет певцу в дальнейшем. Но, а что касается сцены,- это святое. Каждый выход на сцену должен быть для начинающего исполнителя, (и не только начинающего) праздником. От выступления на публике ребенок должен получать наслаждения, аплодисменты должны восхищать и радовать душу. Если этого не происходит, нужно заняться чем-то другим, более соответствующим вашей натуре, вашей личности. Выступление на концерте, не повинность, а радостное событие в жизни ребенка. Выступления должны быть частыми, яркими. Нельзя допускать срывы на концертах. Дети живут играя, нужно играть с ними, тогда все выходы на сцену станут приятным занятием, а не пыткой.

Основная специфика эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого голоса вокалиста, аналогично тому, как эстрадные инструменты ищут «свой» звук. А в наше время, эта задача ох как не проста: чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение достаточно широким диапазоном технических приемов. У многих, сейчас особенно, наблюдается смещение интереса в сторону англоязычного репертуара. Петь хиты Хьюстон, Кери, Брекстон и Дион полезно и просто необходимо. Но не исключая при этом отечественные образцы. Как тяжело перепеть нашим певцам коронные мелодии запада, как впрочем, и наоборот. А также есть много несправедливо забытых русских эстрадных песен, которые нужно просто обновить, стряхнув с них пыль веков современной аранжировкой и оригинальным прочтением.

Бытует мнение, что слова «вокальная техника», «вокальное мастерство», применимы лишь к академическому, «оперному» вокалу, но это да-

леко от истины. Эстрадный звук, это некий синтез академического и народного пения, а большая его часть заимствована из:

Джаза (англ. Jazz) – форма музыкального искусства, возникшая в начале XX века в США, в результате синтеза африканской и европейской культур и получившая впоследствии повсеместное распространение. Характерными чертами музыкального языка джаза изначально стали импровизация, полиритмия, основанная на синкопированных ритмах, и уникальный комплекс приемов исполнения ритмической фактуры – свинг.

В культуре всегда действовало правило: востребовано только то, что современно. Но если раньше что-то неизменно могло считаться современным многие десятилетия, то сейчас этот срок гораздо меньше: измеряется годами и даже месяцами. В настоящее время мы можем говорить о конкуренции культуры: меж- и внутрижанровой; межвременной; межкультурной (даже межцивилизационной). У каждой вокальной школы есть свои национальные особенности: открытость тембра у итальянцев, носовое резонирование у французов, блюзовые ноты негров, «прямая подача» у русских вокалистов. Безусловно, не стоит уравнивать или нивелировать разные манеры и стили, приводя их к общему знаменателю. Исполняя хит данной страны, мы должны бережно относиться к национальной специфике, иначе говоря – наша трактовка будет неточной и некорректной.

Список литературы

1. Василина И.Клавдия Шульженко // Мастера эстрады. - Музиздат, 1962, - 127 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. – СПб.2004, - 144 с.
3. Клипп О., Полякова О.И. Теоретические и методические основы эстрадной вокальной и инструментальной музыки.- М., 2003, 45 с.
4. Эстрадный певец: специфика профессии: учебно-методическое пособие/Л.Р.Семина-Владимир: ВГГУ, 2010. - 77 с.

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ

Кошечкина М.Н.

преподаватель

МАУДО «ДМШ №5» г. Набережные Челны

Понятие художественно-образного мышления или «образа» является ведущей категорией в области творческой деятельности педагога-музыканта. Сегодня в сфере музыкальной педагогики большое внимание уделяется проблеме развития творческих способностей ученика. В стремительный век развития цифровых технологий дети чуть ли не с пеленок зна-

комы с гаджетами, предлагающими огромный выбор разнообразного контента в готовом виде, но ни косвенно, ни напрямую не помогающего развивать необходимые в нашей профессии навыки творческого мышления и создания собственных образных ассоциаций. Вошедший совсем недавно в обиход термин «клипового мышления» указывает на неспособность проявления природной любознательности и подвижности детского воображения.

Воображение же – есть психологический процесс, основанный на создании новых образов на базе предшествующего опыта. Оно присуще только человеку и необходимо в любом виде человеческой деятельности, и особенно, когда речь идет о музыке. Л.С. Выготский – наш современник, ученый и психолог, выделил три основных функции воображения: *последовательная* функция строится на основе имеющихся представлений о предмете или явлении; *эмоциональная* функция обусловлена своей внешней и внутренней составляющей, и *воспитательная* функция – позволяет развивать и совершенствовать имеющиеся способности. Наша педагогическая деятельность теснее всего связана с эмоциональной функцией воображения. В момент погружения в игру или сказочный сюжет включаются необходимые механизмы ассоциативного или абстрактного мышления, пробуждается фантазия и творческая активность, поддерживается стойкий эмоциональный фон и интерес, помогающие впоследствии воспринимать музыкальную ткань через призму этих представлений и ощущений. По мнению Л.С. Выготского, «самое важное в искусстве сводится к бессознательному и творческому» [2, с. 333], и что проникнуть в это бессознательное косвенно можно только через сознание путем аналогий и гипотез. Ведь музыку невозможно объяснить словами, она не наглядна, как картина художника или искусство танца. Музыка обращается к чувствам и настроению людей, воздействуя одновременно и на сознание, и на подсознание, открывая путь в глубокий и многогранный мир духовного аспекта личности. Многие из нас на примере собственного опыта или из рассказов других людей могут вспомнить моменты, когда впервые услышанная музыка гениального композитора оказывала неизгладимое, навсегда запоминающееся впечатление или ощущение изменения внутреннего мира человека, отзываясь особым переживанием и эмоциональным состоянием, открывая новые грани духовного опыта и даже катарсиса в определенные моменты жизни. Музыка воспринимается и передается в очень условных музыкальных образах. И наша первоочередная задача – сделать классическую музыку доступной и понятной, способной затронуть самые глубокие уголки души и сердца наших воспитанников, вызвать эмоциональный отклик и желание заниматься этим видом искусства.

Для решения этого вопроса мы можем использовать, по сути, только два канала воздействия: *зрительный* и *слуховой*. Опираясь на зрительное восприятие, мы применяем на своих уроках образцы картин известных художников, словесное описание явлений природы или деятельности челове-

ка, повадок животных или исторических событий, вызывая в имеющемся представлении ученика зрительную ассоциацию. Слуховой аспект позволяет показать ребенку путь оживления звука: его рождение, течение, угасание и исчезновение, его маленькую недолгую жизнь, оставив эмоциональное переживание от процесса, и открыть путь к творческо-познавательной, самостоятельной деятельности ученика. Важно построить учебный процесс так, чтобы он сам нашел нужную интонацию мотива, смысл фразы и общее содержание произведения. И только после этого приступать к более детальной работе: поиске штриха, разработки динамики, тембра, приема и т.д. И совсем не обязательно подгонять исполнение под авторский замысел, важнее попасть в настроение и эмоционально-образную сферу произведения. В настоящее время разрабатываются индивидуально-творческие технологии, основанные на продуктивном мышлении и методах проблемного обучения, в частности, в сфере музыкального образования одним из наиболее перспективных направлений может быть разработка диалоговых технологий. Идею рассматривать взаимоотношение с произведением, как внутренний диалог, выдвинул Л.С. Выготский, а продолжили ее развитие М.М. Бахтин и В.С. Библер. Диалоговые технологии формируют потребность творческой самореализации, способствуют формированию критического мышления, самоанализа, осмысления музыкального материала. В процессе поиска смысла содержания произведения через такой внутренний личностный диалог, раскрывается творческий потенциал личности музыканта, развивается всестороннее познание музыки, как феномена искусства и культуры, определяется духовно-ценностное отношение к сущности всей музыкальной деятельности. Преподавательская деятельность, основанная на технологии сотрудничества, предполагает умение поставить вопрос, направить разговор в нужное русло, определить проблему и вместе искать варианты решений. Диалог способствует проявлению заинтересованности процессом, учит самостоятельности в изучении авторского текста, помогает постигать смысловую структуру произведения. С этой позиции большое внимание следует уделить **Слову** о музыке. Оно должно быть ярким, запоминающимся, предельно точным и тонким, умело направляющим восприятие, воображение и фантазию ребенка. В создании определенного настроения помогут и выразительные жесты педагога, его поза, громкость голоса, театрализованная манера, мимика. Такой метод получил название *метода эмоционального воздействия*, когда слово может увлечь, зажечь и вызвать эффект удивления. *Метод музыкальной импровизации* хорошо применить с маленькими детьми, когда вместо молчаливого прослушивания им позволено хлопать и топтать, танцевать, прыгать, отбивать ритм, имитируя ударные. Для детей с плохо развитым воображением дать конкретное задание: изобразить движениями тела падающие с деревьев листочки или распускающийся цветок, жужжание шмеля или рассвет солнца, укачивание малыша или энергичный танец.

Так вы не только выявите его художественную интуицию, но и освободите природную двигательную активность, простимулируете чувство ритма и фантазию, больше узнаете о его темпераменте. Для этого подойдут как любые шумовые музыкальные инструменты, так и подручные средства, как например, шум начинающегося дождя можно изобразить постукиванием ногтей об стол, скрип снега с помощью шуршащей бумаги, бурлящий поток воды - используя трубочку в стакане с водой, если в нее подуть с разной силой, а колокольный звон обеспечит старая связка дверных ключей. Далее, из каждой прослушанной и воспроизведенной ассоциации взять его основное и определяющее описание: *мягкие или упругие* капли дождя, *звонкий* хруст снега, *стремительный* водопад, *торжественный* звон. После такого проживания образа он обязательно закрепится на эмоциональном и подсознательном уровне. При дальнейшей работе можно уже применить метод сюжетности, картинок, метод анализа и т.д.

Г.Г. Нейгауз придавал огромное и первостепенное значение поэтическому смыслу и содержанию произведения: «Первое – художественный образ, смысл, содержание. Второе – звук во времени и материализация образа, и третье – владение своим мышечно-двигательным аппаратом и механизмом инструмента». Помогите ученику найти «эмоциональное зерно» произведения, вместе с ним погружаясь в творческий поиск. Такой подход раскрепощает и вдохновляет ребенка, вы становитесь сценаристами, режиссерами и исполнителями придуманной истории, сотворцами всего обучающего процесса. Не случайно в области педагогической деятельности важный акцент делается на представлении педагогики, как искусства, а точнее – искусства творческого взаимодействия.

Такая многозадачность нашей профессии, конечно, требует от педагогов-музыкантов владения несколькими группами педагогических способностей – это исследовательские, гностические, коммуникативные, проективные, организаторские способности. Педагог должен сам обладать *педагогическим артистизмом*, тем важнейшим качеством, которое он передаст своим ученикам. Многие известные музыканты в своих воспоминаниях отмечают это отличительное свойство у своих выдающихся педагогов. Вот как характеризует это понятие О.С. Булатова в своем учебном пособии для студентов высших педагогических учебных заведений: «Педагогическое творчество может быть охарактеризовано не только как эффективное использование педагогических знаний, умений и навыков в деятельности, но и как применение художественной логики при решении собственно педагогических задач, что обеспечивает совершенствование творческого потенциала личности через систему эмоционально-образных механизмов» [1, с.8]

Специфика деятельности педагога-музыканта предполагает творческий характер всего процесса обучения, но, зачастую приверженность тем или иным стереотипам и шаблонам, не всегда позволяют добиться нужной

атмосферы сотрудничества на уроке. Поиск инновационных подходов, активизация творческого саморазвития, стремление к высокому уровню собственной педагогической компетентности – эти аспекты должны занять особое место в нашем ежедневном труде. Общение с опытным музыкантом-педагогом способствует формированию творческой индивидуальности учащегося, помогает развивать самостоятельность и стремление к достижению новых духовных высот, которые открываются в процессе творчества. Создание творческой атмосферы с детьми любого возраста способствует развитию имеющихся музыкальных способностей благодаря отсутствию стресса в процессе игры, получению положительных эмоций, формированию более сложных мыслительных процессов при создании новых образов и представлений, раскрытию заложенного самой природой творческого потенциала личности и изобретательности.

«Творчеству научиться нельзя – справедливо полагает Л.А. Баренбойм, но можно научить творчески работать». Лучшие образцы развивающей педагогики представляют собой работы мастеров русской и советской фортепианной школы: А.Г. и Г.Н. Рубинштейнов, В.И. Сафонова, А.Н. Есиповой, Н.С. Зверева, Ф.М. Блуменфельда, К.Н. Игумнова, Г.Г. Нейгауза, Л.В. Николаева, А.Д. Артоболевской, А.Б. Гольденвейзера, Л.А. Баренбойма, Г.М. Когана, С.И. Савшинского, А.Д. Алексева, Г.Н. Цыпина и др.

Список литературы

1. Булатова О.С. Педагогический артистизм: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: - Академия, 2001 г. – 240 с.
2. Библер В.С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). – М.: Политиздат, 1975 г. – 399 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.
4. Зеленкова Е.В. Педагогическая компетентность музыканта: Содержание и структура / Казан. гос. Консерватория. – Казань, 2015 г. – 208 с.
5. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997 г. – 160 с.
6. Левина М.М. Технологии профессионального педагогического образования: Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2001 г. – 272 с.
7. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976 г. – 254 с.
8. Морозов А. В. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие для вузов / А.В. Морозов, Д.В. Чернилевский. – М.: Традиция, 2004 г. – 560 с.

9. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972 г. – 384 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – М.: Музыка. 1982 г. – 300 с.
11. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. – 384 с.
12. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры. – СПб.: Лань, 2000 г. – 319 с.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА КАК ЧАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кудзоева Н.С.

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Аккомпанемент (фр. accompagnement, accompagner – сопровождать) – сопровождение одним или несколькими инструментами, а также оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора).

Виды аккомпанеента по роли в композиции:

- гармоническая и ритмическая опора для исполнителя.
- равноправная партия ансамбля, если это произведение для инструмента и фортепиано.

Фортепианный аккомпанемент играет концертмейстер. У этого понятия два основных значения:

1. музыкант, возглавляющий одну из струнных групп симфонического оркестра.

2. пианист, совместно с солистами-исполнителями (певцами, инструменталистами, артистами балета) готовящий произведения к исполнению в концерте и выступающий с их исполнением.

В школах искусств это, конечно, второй вариант.

В этой работе рассматриваются аспекты:

- 1) форма и драматургия музыкального развития.
- 2) фразировка, динамика.
- 3) фактура, штрихи.
- 4) педаль, аппликатура.
- 5) вносимые в текст изменения, упрощения.

Решение этих теоретических задач направлено на совершенствование исполнения аккомпанеента на практике.

Форма и драматургия музыкального развития. Здесь также следует отметить необходимость анализа музыкального стиля произведения, эпоху создания, нелишними будут и сведения об авторе. Разные музыкальные

стили, время требуют различного «музыкального языка»: артикуляции, штрихов, использования динамики, ритма, педали и т.д. Это сложившиеся, общемузыкальные традиции, нормы и правила, не раз описанные в методической литературе.

Если аккомпанемент предназначен для вокала, то это, как правило, куплетная форма. Следует исходить из содержания текста. Необходимо определить общее настроение, темп. Необходимо динамически разнообразить исполнение куплетов: либо контрастно, либо по нарастающей, исходя из эмоциональной словесной нагрузки. Если играет инструменталист, определяем форму пьесы и работаем над ней традиционными методами, достигая цельности. Важными моментами в аккомпанементе являются вступление, проигрыши и заключение; они определяют характер, темпо-ритм произведения, объединяют отдельные части в единое целое, ставят красивую точку в нем.

Композиторы часто используют устоявшиеся способы изложения, например, во вступлении повторяющиеся гармонические ходы или короткие фразы. В этом случае, как правило, первое проведение играет ярче, второе тише. Если меняется динамика начала куплета, то и проигрыш исполняется в необходимой громкости, тем самым обеспечивая логическую взаимосвязь всех отдельных компонентов пьесы. Часто можно наблюдать, что даже удачно найденное звуковое решение, если оно неизменно повторяется вразрез содержанию текущего эпизода пьесы, приводит к монотонности и некоторому обесцениванию его качества. Также неопределенно, неряшливо сыгранный конец оставляет чувство неудовлетворения, недосказанности, как будто вдруг обрывается.

Фразировка, динамика. После анализа формы произведения необходимо подробно рассмотреть фразировку: определить опорные смысловые точки, кульминации, отработать связанную с этим динамику и агогику. Конечно при игре это происходит совместно, одномоментно, синхронно с солистом. Баланс громкости солист-концертмейстер – это обязательная константа. Приоритет всегда отдается ведущему инструменту или голосу, за исключением сольных эпизодов в партии фортепиано. Не всегда сам пианист может объективно оценить его, поэтому можно прибегать к помощи со стороны преподавателя по специальности и других коллег. Это помогает оценить и общее музыкальное решение.

Фактура в аккомпанементе может быть самой разнообразной. Неотъемлима в ней гармоническая основа, линию баса следует вести очень определенно и выразительно. Если фактура представляет собой чередование бас-аккорд, её следует играть деликатно, без дробления, собранно во фразы (по партии солиста), проводя линию баса, аккорды мягкие и легкие. Часто такая фактура в левой руке сопровождается интересным, повторяющимся ритмическим рисунком; его нужно проводить очень устойчиво, единообразно, как ритмическую формулу. Если у фортепиано дублируется

мелодия солирующей партии, она помогает исполнить её интонационно чисто, и если этого не хватает – более выразительно. Если мелодическая линия фактуры проходит контрапунктом к солирующему голосу, следует создать полифоническую «картинку» - полотно, где голоса «разговаривают», красиво «сплетаются в узорчатую вязь». Здесь хочется отметить, что пианист должен слышать все пласты своего аккомпанемента, показывать их, тем самым обогащая общее звучание, делая его наиболее красочным, выпуклым.

Штрихи. Часто бывает несовпадение: в вокале это чаще legato, в партии фортепиано, например, staccato или non legato. И это тоже только обогащает совместное исполнение, при условии, что звуки non legato или staccato будут певучими и мелодическая линия будет связной, цельной. Если нет штрихового контраста, пианист должен следовать за солистом, подражая его приемам.

Аппликатура, педаль. Как и при работе над сольной пьесой, при работе над аккомпанементом следует тщательно продумывать аппликатуру, использовать позиционные принципы. Педаль также необходимо прорабатывать. Каждая конкретная пьеса требует своих приемов педализации, исходя из особенностей фактуры используется и прямая, и запаздывающая педаль, колористическая полупедаль и т.д. Если требуется, необходимо прописывать пальцы и педаль.

Изменение, упрощение текста. В несложных пьесах для начинающих вокалистов и инструменталистов встречается фактура: аккорд на весь такт. В этом случае можно продублировать мелодию соло, это и поможет солисту, и заполнит звуковое пространство у фортепиано.

В идеале необходимо исполнять всю фактуру в полном объеме. Но бывают ситуации, когда у концертмейстера нет достаточно времени для технической проработки текста и приходится прибегать к его упрощению. Например, вместо полных четырехзвучных аккордов играть октавы; облегчить партию левой руки: вместо басов в удвоении оставить одну ноту, сократив скачки; вместо двойных нот играть только верхние и т.п. Если основной ритмический рисунок-«формулу» играет правая рука, его можно не поддерживать похожими подголосками в левой, оставив только гармоническую основу.

В заключение хочется отметить, что решение всех выше обозначенных задач требует профессионализма, музыкальности, большой и постоянной работы внутреннего и внешнего слуха концертмейстера. Результатом этого станет цельное, яркое, художественное исполнение музыкального произведения.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ СО СМЕШАННЫМ АНСАМБЛЕМ

Куманеева М.В., Рябова Э.З.

преподаватели

МАУДО «Детская музыкальная школа №4» г. Набережные Челны

Ансамбль – понятие, которое существует в различных сферах человеческой деятельности. В музыке – это совместное музицирование нескольких исполнителей и под «ансамблем» подразумевают слаженность исполнения.

Ансамбль – замечательная и уникальная дисциплина, в которой происходит музыкальный диалог. Ведущая роль, как правило, принадлежит первой партии, а исполнителям второй и третьей партий отводится не менее важная роль отзывчивого собеседника. У каждой партии ансамбля есть свои задачи. Участие в камерном ансамбле является важной частью профессионального развития музыканта, особенно это актуально для гитаристов, т.к. гитара не входит ни в один классический состав оркестров. В ансамбле выявляется самобытная природа гитары, ее музыкально-выразительные возможности.

В нашей школе ДМШ №4 много различных ученических ансамблей. Один из них – это трио гитары с флейтой и кларнетом.

Гитара - инструмент как солирующий, так и аккомпанирующий. Она прекрасно сочетается с деревянно-духовыми, струнно-смычковыми, струнно-щипковыми инструментами. Диапазон гитары составляет три с половиной октавы хроматическими интервалами. Инструмент транспонирующий. Чаще всего игра ведется без специального подзвучивания, типа микрофона усилителя.

Флейта – деревянный духовой инструмент, в строе С, не является транспонирующим. Диапазон флейты составляет более трех октав. Звучание флейты носит свистящий и слегка вибрирующий характер. Флейта используется везде: в симфонических, джазовых, духовых оркестрах, также как солирующий инструмент.

Кларнет - это деревянный духовой инструмент. Кларнеты бывают в строе in B или in A и являются транспонирующими. Диапазон кларнета составляет почти четыре октавы. Данный инструмент приспособлен к изменению звуковых оттенков, смене динамики, тонкой нюансировке в зависимости от характера музыки применяются различные регистры этого инструмента. У кларнета есть еще одно большое преимущество - ему доступно гибкое изменение динамики: от яркого «форте» до легкого «пианиссимо». Такие свойства инструмента идеально подходят под камерные возможности гитары и флейты.

При организации ансамблевой работы возникают специфические особенности, трудности и задачи. Отсутствие какого-либо издаваемого нотно-

го материала для трио (флейта, кларнет, гитара) является серьезной проблемой, что не относится, например, к дуэту - флейта с гитарой. Поэтому исполнительский репертуар подбирается из существующих гитарных ансамблей или ансамблей для других составов. В репертуаре удобно использовать национальные мелодии из разных народов мира (песни танцы). В данном трио важно учесть, что кларнет – транспонирующий инструмент (в нашей школе это кларнет в строе В). Следовательно, в первую очередь надо найти подходящие, удобные для трех участников ансамбля, тональности. В ученическом варианте лучше всего ограничиться тональностями из 3х знаков. С учетом транспонирования определились со следующим тональным планом.

Для Гитариста: C-dur, a-moll, G-dur, e-moll, D-dur, h-moll, F-dur, d-moll.

Для Кларнетиста: D-dur, h-moll, A-dur, fis-moll, E-dur, cis-moll, G-dur, e-moll.

Важным навыком любого ансамблиста является умение читать с листа. В ансамбле интенсивно развивается техника чтения. Сначала партии необходимо разобрать отдельно каждому участнику трио. Затем в спокойном, комфортном темпе совместно проиграть частями произведение до конца, чтобы почувствовать его структуру, объем, нащупать сложные места, определиться с направлением работы. Все эти задачи в ученическом ансамбле конечно же определяет для себя руководитель(и), и исходя из этого строит(ят) концепцию дальнейшей работы.

Качественными критериями ансамблевой работы является также ритмическое ощущение и динамика ансамбля в целом и каждой из партий в отдельности. В произведении необходимо определить общую пульсацию длительностей, как правило, четвертных и восьмых, на которую будет ориентироваться каждый играющий. Изначально темп исполнения задает руководитель ансамбля. В последующем участники ансамбля сами должны научиться синхронно вступать в правильном темпе, по ауттакту одного из исполнителей. Это относится к элементам агогики и ферматам.

Необходимо дополнить, что флейтист должен находиться со стороны грифа гитары. Так гитаристу удобнее одновременно видеть левую руку на грифе и флейтиста, у которого в основном солирующая партия. Кларнетист будет справа от гитариста.

Все вышеперечисленные моменты подходят для работы со смешанными ансамблями деревянно-духовых и струнно-щипковых инструментов.

Результатом подобной совместной работы является:

- ✓ Сотрудничество педагогов и учащихся разных специализаций;
- ✓ Приобретение опыта работы с разнородными ансамблями;
- ✓ Приобщение учащихся к ансамблевому исполнительству в разных инструментальных составах;
- ✓ Расширение репертуара за счет переложений и инструментовок;

- ✓ Взаимообогащение исполнительских школ;
- ✓ Исполнительское разнообразие концертных номеров.

Список литературы

1. Калинина Е.А. Ансамбль в классе гитары. Особенности и специфика ансамблевого музицирования. Интернет-ресурс: <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2014/07/02/ansambl-v-klass-gitary> - ossobennosti-i-spetsifika-ansamblevogo;
2. Клозе Г. Школа игры на кларнете/ 1-е изд. - С-Пб.: Планета музыки, 2015. – 353с.;
3. Розанов С. Школа игры на кларнете. Самоучитель.- М: Музыка, 1997. – 134 с.

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ФЛЕЙТЕ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДМШ И ДШИ

Лебедь Н. В., Суходольская Д.А.

МАУДО «Детская музыкальная школа №1» г. Набережные Челны

В процессе обучения игре на музыкальных инструментах в детских музыкальных школах особое внимание уделяется подбору репертуара, способствующего развитию профессиональных навыков учащихся. В последние годы обширный флейтовый педагогический репертуар пополнился целым рядом нотных сборников: школами игры, хрестоматиями и т. д. Современная социокультурная ситуация в немалой степени способствует «стиранию границ», в том числе и географических; благодаря этому обстоятельству в нашей стране стали доступны многие новые зарубежные нотные издания. Один из таких нотных сборников мы хотели бы представить вашему вниманию. Это методическое пособие для флейты «Слушаем, читаем и играем», снабженное диском с записью фонограмм. Сборник был выпущен издательством «De haske» в Дюссельдорфе, авторы – Маттиас Брёрс и Яп Кастелайн.

Данное пособие может представлять интерес не только для флейтистов или исполнителей на духовых инструментах, но и для музыкантов других специальностей – например, для домристов или скрипачей. Использование музыкального материала также возможно в процессе обучения музыкально-теоретическим дисциплинам в ДМШ.

Нотных сборников с фонограммами публикуется сейчас немало количество. Чаще всего это инструментальные переложения вокальных сочинений. Объясняется данное обстоятельство прежде всего тем, что именно в «песенном жанре» существует «запрос» на готовые фонограммы-«минусовки». Помимо этого, существуют и специально написанные сбор-

ники детских пьес для начинающих флейтистов (например, сборник Р. Ахмеднова). Закономерно возникает вопрос: что же принципиально отличает школу игры «Слушаем, читаем и играем» от многих, казалось бы, схожих методических пособий?

Представляемое пособие, по замыслу его авторов, является школой игры на флейте. Состоит оно из двух сборников. На наш взгляд, первый сборник ориентирован на учащихся первого-второго года обучения, в то время как второй предназначен для учеников третьего-четвертого года обучения. Деление это достаточно условное, поскольку основополагающими факторами в определении степени сложности являются как возраст учеников, так и их природные способности, степень активности занятий и так далее.

Все мы знаем, что грамотный подбор произведений репертуарного плана развивает у учащегося интерес к музыке, обеспечивает формирование и развитие эстетических воззрений и вкусов учащихся, способствует раскрытию его творческих сил.

Репертуар представляемых нами сборников для начинающих музыкантов включает в себя как известные темы из оперной и симфонической музыки, так и популярную классическую музыку для детей (среди авторов – В.А. Моцарт, П. Чайковский, Ж. Бизе и др.). В сборнике представлены также обработки песен и танцев разных народов мира – испанские, немецкие, французские, датские, мексиканские, бельгийские и многие другие. Заметим, что немецкое издание не обошло вниманием и русскую «Калинку», ставшую «визитной карточкой» народной музыки России. Обращение к музыке национальной традиции, безусловно, способствует как формированию толерантности, так и расширению музыкального кругозора.

К сожалению, в современной нотной педагогической литературе недостаточное внимание уделяется произведениям, отражающим звуковое пространство современной популярной музыки. Презентуемые же сборники включают в себя большое количество танцевальных и джазовых мелодий, рок-композиций. Это тот пласт музыки, который обычно отсутствует в репертуаре ДМШ и ДШИ, но узнаваем с первых тактов.

Такой репертуар необходим, прежде всего, для поддержания интереса к занятиям тех детей, которые начинают свое обучение в 10-12 летнем возрасте. У учащихся этой возрастной категории перспектива разучивания пьес, предназначенных для детей дошкольного возраста (например, «Котик» или «Во саду ли, в огороде»), не вызывает энтузиазма. Малопривлекательны для них по своей образности и пьесы детского репертуара из хрестоматии для 1-2 классов или школы игры на флейте. По этой же причине репертуар сборников будет интересен тем, кто переходит к обучению на большой флейте после блокфлейты. Такие учащиеся, как правило, уже имеют практику концертных, а зачастую и конкурсных выступлений, и вновь возвращаться к «детским песенкам» им попросту неинтересно.

Начальный этап обучения всегда достаточно сложен для ребенка, трудоемок и физически, и психологически. А еще скучна и малоинтересна детям игра инструктивных упражнений (например, «длинных» звуков), без которых просто немислим процесс обучения на духовых инструментах. Облегчить решение данной проблемы можно с помощью упражнений из данной школы игры, а точнее, аудио-треков, в основе мелодической линии которых лежит цепочка целых нот – так упражнения приобретают «художественное наполнение». Треки с длинными звуками подойдут для занятий и на более поздних этапах обучения для развития контроля звуковедения. Для этого можно усложнить задачу, например, удлинив количество тактов на одном дыхании.

Игра под фонограмму имеет как преимущества, так и недостатки. Совершенно очевидно, что исполнять произведения под аккомпанемент фортепиано для ребенка гораздо комфортнее, чем под фонограмму, т.к. концертмейстер может «подхватить» исполнителя в любом месте, если он ошибся или задержался с дыханием. Это приводит к тому, что дети зачастую вообще не слышат партию фортепиано, существуя в контексте музыкальной ткани ансамбля по принципу «я играю, что хочу, и пусть весь мир подождёт». С фонограммой же ребенок вынужден вслушиваться в сопровождение мелодии и подстраиваться под него, что зачастую проблематично при отсутствии исполнительского опыта. Авторы фонограмм облегчили задачу юным исполнителям – в первых десяти фонограммах сборника «Слушаем, читаем и играем» звучит либо полностью мелодия с аккомпанементом, либо, после полного воспроизведения при повторении мотива, только лишь аккомпанемент («минусовка»).

Уникальность пособия, которое мы представляем Вашему вниманию, заключается в том, что это по сути – учебно-методический комплекс. В нем нет отдельных методических рекомендаций, учебника и тетради (необходимых в общепринятом понимании УМК), но это, наверное, и невозможно при обучении игре на музыкальном инструменте.

За время своей весьма длительной педагогической практики мы впервые видим пособие для флейтистов, направленное не просто на расширение репертуара, а на развитие музыкального слуха ученика. Для развития метро-ритмического слуха, который, как мы знаем, поддается развитию медленнее, чем звуковысотный, в пособие включен целый комплекс заданий: для освоения сильной и слабых долей, соотношения длительностей, пауз. Какие-то упражнения ученик выполняет самостоятельно, а какие-то – в паре с другим учеником или учителем; часть упражнений выполняется под фонограмму. Ритмические упражнения помогают освоить сложные ритмические рисунки: ноту с точкой, синкопу и т. д. В пособие включены задания по теории музыки – на расстановку тактовых черт, недостающих пауз; предлагаются аудио-треки для определения на слух размера и затакта. Упражнение на соотнесение записанных и звучащих фрагментов (Му-

зыкальная мозаика) – это прообраз будущих музыкальных диктантов. Начинаящему флейтисту достаточно тяжело простоять на ногах 45 минут с флейтой в руках, приходится делать перерывы в игре на инструменте, и вот в эти промежутки отдыха от физической нагрузки предлагаемые ритмические упражнения и задания легко впишутся в формат урока специальности и, надеемся, укрепят межпредметные связи.

В пособие включено много форм работы для развития навыков импровизации и композиции. Включение простейших форм импровизации в исполнительский процесс естественным образом предлагается буквально с первых уроков. В специальных заданиях ученики усваивают логику развития музыкальной мысли.

Навыки коллективного музицирования должны формироваться и развиваться на основе и параллельно с уже приобретенными знаниями в классе по специальности, а не с четвертого класса, как предусмотрено программой ДМШ и принято в практике. При игре в ансамбле у детей развивается умение слушать не только собственное исполнение, но и исполнение партнера, а также общее звучание всей музыкальной ткани пьесы; активизируется фантазия и творческое начало; обогащается ощущение звукового колорита. В сборнике включено достаточно большое количество дуэтов, которые ученики могут исполнять как с педагогом, так и друг с другом. К сожалению, ансамбли написаны без сопровождения фонограмм.

Невозможно обойти вниманием и оформление сборника. Небольшие графические рисунки к некоторым пьесам выполнены в шуточной манере и очень нравятся детям.

Музыкальный материал и формы заданий сборника проходят в настоящее время апробацию в практической работе двух преподавателей по классу флейты нашей школы. Спектр применения его достаточно широк, причем для учащихся разных классов.

Освоив диапазон в три-четыре звука, первоклассники уже выступили на семейных праздниках и перед одноклассниками в школе. Ребята постарше с удовольствием читают с листа и самостоятельно пополняют свой репертуар, исполняют произведения из этого сборника на концертах и мероприятиях в своих общеобразовательных школах. В подростковом возрасте, когда обучение в музыкальной школе является не особенно престижным занятием в глазах сверстников (прежде всего, среди мальчиков), исполнение популярных мелодий и рок-композиций под фонограмму повышает статус подростка и его авторитет в школьном окружении.

В заключение хотелось бы отметить, что данный сборник может также с успехом использоваться и для обучения на других инструментах, в том числе транспонирующих. Тональность любой фонограммы можно с легкостью изменить в специальной компьютерной программе.

Список литературы

1. Брёрс М., Кастелайн Я. Слушаем, читаем и играем / Методическое пособие для флейты. Ч.1, Ч.2 – Дюссельдорф: De haske, 2019.

О МЕТОДИЧЕСКОМ ПОСОБИИ «ПРИБРЕТЕНИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ИГРЫ НА ДОМРЕ КАК ОДНА ИЗ СОСТАВЛЯЮЩИХ РАЗВИТИЯ РЕБЕНКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ»

Левша Э.М.

МАУДО «ДМШ №6 им. С.Сайдашева» г. Набережные Челны

Все мы знаем, что движет чувствами ребенка, поступающего в музыкальную школу — это огромное желание научиться играть на каком-либо инструменте. Мы — преподаватели музыкальных школ — учим ребенка сначала нотной грамоте, постепенно переходя к игре музыкальных произведений по принципу — от простого к сложному. Немаловажное значение в развитии музыкальных качеств ученика имеет не только разучивание пьес с педагогом, но и приобретение самостоятельных навыков игры.

Я работаю в музыкальной школе 38 лет и постепенно, опираясь на опыт наших известных педагогов-домристов, сформировала свой метод работы обучения игре на домре.

Что же включает в себя понятие самостоятельной игры, какие при этом преследуются цели и задачи.

Самостоятельную работу я ввожу сразу же, как только мы с учеником выучили грамоту и получили первый опыт игры на домре — примерно с ноября-декабря (индивидуально для каждого ребенка). А следующие полугодия мы занимаемся самостоятельной игрой практически на каждом уроке, оставляя время для качественного закрепления экзаменационной программы. Параллельно с разучиванием основной программы для экзамена ученик начинает играть и дополнительные пьесы, которые он сам, без помощи педагога, разбирает, отрабатывает дома, а затем на уроке сдает на оценку. Пьесы даются несложные — легче основной программы на 1-1,5 класса. В результате в одно полугодие ученик знакомится с 20-30 дополнительными пьесами, что обязательно вписывается в индивидуальные планы ребенка.

Пьесы для самостоятельной работы можно брать из любых музыкальных сборников для различных инструментов, но лучше всего применять учебники по сольфеджио, так как в них подобраны песни разных стран мира, есть также и слова. Параллельно с подобранными песнями постепенно ввожу пьесы из классического репертуара для

различных инструментов, помимо домры. Для каждого класса я выбираю по 20-30 мелодий из сборников по 15 мелодий — это песни русских и зарубежных композиторов, детские песенки и народные песни. К каждому из них прилагается текст этих песен. При совместной игре и пении мы решаем несколько задач:

1) запоминание мелодии происходит легче и быстрее, когда ее пропеваешь вместе со словами;

2) это дает возможность познакомиться с многообразием песенных текстов и расширить кругозор ученика;

3) в настоящее время многие дети, поступающие в музыкальную школу, не могут чисто исполнить песню или музыкальную попевку. Исполняя пьесы вместе с пением, ученик постепенно приобретает навыки чистого интонирования, что помогает на уроках сольфеджио и хора.

4) Игра совместно с пением развивает мышление ученика, быстрое реагирование на осмысление нотного и стихотворного текстов. Гораздо сложнее играть мелодию вместе со словами, нежели просто нотный текст.

Начинаем с самых простых мелодий, состоящих из двух нот, например детские песенки «Травушка» или «Лепешки». Затем добавляются песни с тремя нотами — для начала с плавным голосоведением (например, «Ходит зайка по саду»), а затем и с интервальным соотношением в терцию (русская народная песня «Звоны»), кварту (русская народная песня «Гори, гори ясно»).

Для второго класса подобраны песни с более сложным мелодическим рисунком, построенных на 4-5 звуках. Также есть песни в минорном ладу.

Для третьего класса использованы песни, построенные на 5-6 нотах, с интервальным соотношением до октавы и сложным мелодическим рисунком.

К подбору музыкальных попевок и песен нужно подходить с учетом специфики нашего инструмента — домры. Если, к примеру, на фортепиано даже в первом классе легко и просто нажать на клавиши и сыграть простую мелодию, то на домре в первом классе извлечение звука дается ребенку с большим усилием. Также поначалу, пока не появятся мозоли, очень болят подушечки пальцев. Поэтому первые пьесы лучше подбирать на работу 1 и 2 пальцы, а затем постепенно находить пьесы, где можно добавить 3 палец.

А сейчас, на примере известной детской песенки «Травушка, я расскажу, как проходит сдача самостоятельной работы на уроке в моем классе.

Ученик садиться за инструмент и начинает свой рассказ (на начальных этапах при помощи педагога): название пьесы, автор, размер, ключевые знаки, длительности, название нот, расположение этих нот на грифе. Песню ученик проигрывает три раза — со счетом вслух, с пением нот и со словами. В первую очередь со счетом, чтобы правильно сыграть

ритмический рисунок. Далее, чтобы ритм оставался верным, при игре с пением нот и со словами ученик на четвертную длительность кивает головой два раза (вместо 1 и). Таким образом, он не ошибается в ритме, закрепляет ритмическую основу пьесы. К старшим классам ни у кого из детей не возникает ритмических сложностей при разборе и заучивании новых пьес. При игре с пением текста работа ученика еще усложняется — надо следить за нотами, правильно сыграть их, ритмично и при этом петь песню.

Так происходит сдача самостоятельной работы. Начиная со второго класса, ученик начинает определять тональность каждой пьесы, что также помогает ему на уроках сольфеджио. Заканчивая музыкальную школу, ребенок с легкостью может прочитать с листа музыкальные тексты за 1-4 классы.

Всем моим детям, без исключения, нравится самостоятельная игра пьес. Они с удовольствием открывают свои учебники, ноты и играют новые, незнакомые пьесы, слушают и оценивают новую мелодию, восторгаются интересными мелодическими оборотами или ритмическими рисунками (некоторые из учеников начинают сочинять свои собственные мелодии). Эти навыки дают возможность лучше изучить палитру родного инструмента, развить ритмические способности и чистое интонирование. Дети расширяют свой кругозор, играя мелодии народов мира, известные песни и классические пьесы. У ребенка-музыканта накапливается огромный репертуар, многие понравившиеся пьесы он играет с удовольствием для себя, родителей и знакомых, на праздниках в общеобразовательных школах. Это дает ему возможность выражать себя через музыку, становиться интересной многогранной личностью; позволяет испытывать искреннюю радость от возможности дарить радость людям, делиться с ними своим отношением к музыке. Заканчивая музыкальную школу, многие дети не берут больше в руки свой инструмент. Мне хотелось бы, чтобы и после окончания школы, ребенок с радостью открывал любые ноты и смог сыграть понравившуюся мелодию на своем родном инструменте.

ОСОБЕННОСТЬ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД СТИЛИСТИКОЙ НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КЛАССЕ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Литвина А.А.
концертмейстер

МАУДО «Детская музыкальная школа №4» г. Набережные Челны

Главной задачей концертмейстера совместно с педагогом, является цель приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Репертуар скрипки с первых уроков до выпускных классов строится на совместной работе с концертмейстером, подыгрывая простым мелодиям или отдельным звукам, давая гармоническую поддержку, что позволяет ученику слышать чистую интонацию и контролировать расстояние между пальцами. Вначале малыш играет просто отдельные ноты, к которым концертмейстер подставляет простые гармонии и уже звучит музыка. А лицо ученика расплывается в довольной улыбке. А вот характерная пьеса «Часы» Е.Тиличеева, имеющая вступление и заключение. Тут срабатывает звукоизобразительный эффект: партия фортепиано воспроизводит механическую работу часового механизма. Ученику интересно и он становится соучастником данного действия, так как подлаживается под данный концертмейстером темп, динамику и характер.

Кроме того в своей работе концертмейстер может использовать следующий метод, помогающий разучиванию партии солиста, как дублирование его мелодии на фортепиано. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться её на своём инструменте, контролируя расстояние между пальцами при взятии того или иного звука. Работа концертмейстера с учениками средних классов начинается сразу. Ученик ждет полновесного раскрытия композиторского замысла. И чтобы этот замысел был раскрыт ярко и полно концертмейстер и педагог могут исполнять произведение вдвоём, показав конечную цель в исполнении. При этом ученик сразу видит и слышит поставленные перед ним задачи, перспективу роста в техническом и творческом плане.

Аккомпанирование солистам в классе скрипки и виолончели имеет свою специфику. Необходимо знать специфические закономерности этих инструментов, приемы игры, правила распределения смычка. Разнообразие скрипичных штрихов требует различного сопровождения, основанного на подражании. Например, при исполнении приема *pizzicato*, освоение которого начинается с первых уроков, звук исполняется слабее, чем смычком. То есть звук на фортепиано должен быть в разы тише и легче, подражая этому щипковому приему, исполняя острыми кончиками пальцев, близко к

клавиатуре, экономя движение. Звуковой баланс должен соблюдаться и при исполнении флажолетов - своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом: легким прикосновением подушечки пальца к струне.

Требует определенных навыков и тренировки в достижении чистой интонации. Во время его звучания, сопровождение должно звучать тише. (пример «Мечтатели» Д. Кабалевского, Этюд Ласко.) Особого внимания и осторожности требуют такие штрихи, как «сотийе» - это легкий кистевой штрих, выполняемый мелкими движениями одной точкой смычка и при небольшой силе звучания, и самое главное условие исполнения этого приема – это быстрый темп. Подобный прием очень часто встречается как в репертуаре скрипачей, так и в репертуаре виолончелистов. («Непрерывное движение» Шольца). Но поскольку звучание виолончели тембрально отличается более густым, глубоким звуком, то и звучание аккомпанемента должно быть более сочным. Также часто встречающийся прием в произведениях школьного репертуара - это *staccato*, который несколько отличается от приема в фортепианной игре.

Одним из основных штрихов на струнных является *detache*. В отличие от связного *legato*, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. Звучание этого штриха меняется в зависимости от того – берется ли этот штрих всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. На фортепиано этого штриха нет, наиболее соответствует этому штриху особый вид фортепианного *non legato* – переступающие пальцы. Природа звука фортепиано и природа звука скрипки диаметрально противоположны. Рояль имеет ударное начало звука и его последующее неизбежное затухание, скрипка имеет мягкую атаку и естественное певучее продолжение, длительную протяженность звучания. Мы учимся у скрипачей их длинному звуку, великолепному *legatissimo*, они должны воспринять от нас точность звуковой атаки, определенность штриха. Чтобы соответствовать скрипичному или виолончельному *legatissimo*, пианист извлекает звуки, как бы вытягивая пальцы, то есть исполнение «поглаживающим» звуком.

В разных регистрах звучания скрипки требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Поиск различных вариантов звучания – это одно из важнейших задач концертмейстерского искусства. Важно знать, что скрипичные аккорды при исполнении делятся пополам, соответствующие аккорды пианиста должны приходиться на верхние звуки, как бы с оттяжкой. При исполнении двойных нот, ученик, как правило, испытывает трудности и при этом замедляет темп, а при исполнении пассажа мелкими длительностями на один смычок, наоборот, ускоряет. Это все нельзя не учитывать в работе. Эти примеры скрипичной фактуры требуют большого внимания от концертмейстера. Слаженность ансамбля аккомпаниатора и юного скрипача зависит и от умения ученика вести смычок. Трудности встречаются уже при окончании пьес кантиленного характера, завершаю-

щихся длинной нотой: ученику главное правильно распределить смычок, чтоб его хватило на звучание длинной ноты, а концертмейстеру искать возможность подвинуть темп, не теряя чувство меры. Даже если смычка все равно не хватит – остановить его, не опуская, пока не прекратится звучание фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой. Заполнить звучание длинной ноты внутренним движением горизонтальной линии в партии концертмейстера. При работе со струнными инструментами необходимо учитывать моменты переноса смычка и смены смычка. Работая над пьесами кантиленного плана, используется такой прием, как удлинение затакта, «вытягивание» последней ноты, особенно если это короткая длительность и происходит смена смычка. Цель скрипача – добиться максимального легато. От концертмейстера зависит, насколько чутко он почувствует эту агогическую оттяжку, подхватит намерения исполнителя.

Необходимо помнить, что скрипка – инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля здесь очень велика. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться, дублируя верхний голос, помочь подправить чистоту интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление. Иногда концертмейстеру по ряду причин приходится оставаться с учащимся или ансамблем тет-а-тет. Вместе с учащимися проучиваем текст, трудные места, находим общие точки соприкосновения, выстраиваем агогику, отождествляем штрихи, выверяем темпы (на более поздних этапах работы). Если это разбор, помогаем выучить партию, делая акцент на ритмическую чёткость и интонационную точность. Чтобы достичь взаимопонимания в музыкальном ансамбле существует очень развитый язык музыкальных символов и тонкая градация выразительных нюансов. Скрипач сыграл свою тему, которая повторяется в партии концертмейстера. Это можно видеть на примере «Жиги» А. Корелли из цикла «Сарабанда и Жига». Фортепианная имитация мгновенно должна воспроизвести штриховые особенности и фразировку скрипача. Но если исполнение пианиста перестает быть «отражательным», то фортепианное изложение становится активным и волевым, выходя на первый план.

Другой характер общения: сопоставление двух самостоятельных мелодических линий на примере «Колыбельной» Н. Ниязи. В соло фортепианной партии, состоящей из двух тактов, звучат две одинаковых темы, но первая во второй октаве в первом такте, а вторая в первой октаве во втором такте. Это создает иллюзию разговора двух человек, которая прерывается развернутым, насыщенным по динамике ответом скрипача. Далее следу-

ет опять соло фортепиано, которое вскоре повторяет скрипка, но уже с более требовательной интонацией. В любом случае целостное впечатление от диалога возникает при условии полного и естественного общения партнеров, адресующих свои реплики не кому-то вообще, а именно «друг другу». Нужно точно следовать фразировке солиста. Его «исполнительское дыхание», развитие темы на *crescendo* и *diminuendo*, «выпуклое» *ritenuto* при подходе к кульминации должно идти рука об руку с партией концертмейстера. Неподдержанное пианистом развитие темы у скрипача не создаёт впечатления общего усиления звучности, т.е. ансамбля. Кроме того, концертмейстер должен не просто видеть партию солиста, а представлять себе её в совершенной неотделимости от своей. Она должна звучать в сознании, как будто концертмейстер поёт её не вслух, а про себя. От степени слитности внутреннего реального звучания будет зависеть качество ансамбля. Степенью владения этой способностью «внутреннего слышания» определяет то, что принято называть ансамблевой чуткостью. А солисты учатся слышать себя, своего концертмейстера и одновременное звучание ансамбля в целом. Учатся как бы «вписывать» себя в общее звучание, то растворяясь в нём, то выходя на передний план, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения.

Особенно ценна такая работа в произведениях, написанных для двух и более солистов, где несколько человек с различным уровнем музыкального развития и исполнительской подготовки объединяются в единый исполнительский организм. Более слабый ученик, как бы опираясь на сильного, постепенно обретает уверенность, «дотягивается» до него. Более сильный, в свою очередь, учится вести за собой, не поддаваясь ошибкам партнера. И всех их объединяет партия концертмейстера.

В течение учебного года приходится работать с детьми разного возраста и уровня подготовки. С учащимися младших классов прослушиваем, стучим ритм, пропеваем голосом, играем пиццикато, затем смычком. С ребятами постарше, которые уже накопили достаточный слуховой опыт, можно поработать над стилистикой и осознанным созиданием художественного образа. В работе с ансамблем также следует учитывать возраст и разноуровневую подготовку. Пианист в силу наличия своих сугубо пианистических знаний не всегда может указать учащемуся на специфические скрипичные ошибки – это работа педагога. Но он вполне в состоянии помочь ученику настроить инструмент в начале занятия, подсказать направление смычка, исправить интонационные и ритмические ошибки, подсказать мелизматику, объяснить её особенности на примере данного произведения, если потребуется, рассказать об эпохе и истории создания данного произведения, дать обзорное представление о композиторе.

Список литературы

1. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. – 1999, № 2. – С. 14-15.
2. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. – С-Пб.:Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999, Вып. 2. – С. 66-70.
3. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001, № 2. – С. 38-40.
4. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001, № 5. – С. 72-75.
5. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: ЛОЛГК, 1986. – С.59 – 73.

КОНКУРСЫ И ФЕСТИВАЛИ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩЕГОСЯ

Лобанова Е.В.
преподаватель по классу аккордеона
высшей квалификационной категории
МАУДО «ДМШ №6 им. С.Сайдашева» г. Набережные Челны

Детские исполнительские конкурсы играют большую роль в деле выявления молодых талантов. Конкурс - (от латинского concursus — стечение, столкновение, встреча) это соревнование, имеющее целью выявить лучших из числа участников, это трамплин для повышения исполнительского уровня, это возможность реализовать свой потенциал и утвердиться в своём профессиональном мастерстве. Творческое начало в человеке - это всегда стремление вперед, к лучшему, к прогрессу, к совершенству.

Но по отношению к конкурсам и их постоянно растущей численности существуют разные мнения. Одни считают, что конкурсы приносят реальную пользу, заключающуюся в общественном признании победителей, в возможности сравнивать творческие достижения других учеников и преподавателей. Другие указывают на чрезмерную нервную нагрузку, которую испытывают участники конкурсов, на существующую необъективность у членов жюри. При этом обе стороны несомненно правы: природа конкурсов действительно противоречива. Они объективно имеют свои преимущества и свои недостатки.

Положительной стороной конкурсов является выявление новых талантов, которые были известны лишь педагогу и небольшому кругу близких. Выявление и поощрение наиболее одарённых и способных детей, ко-

торые возможно впоследствии продолжат музыкальное образование и изберут музыку своей профессией, является одной из основных задач конкурсов. Существуют разного типа конкурсы. В первую очередь нужно четко понимать, в чем особенности и различия конкурсов и фестивалей и исходя из этого выстраивать постепенный, последовательный график участия в них. При этом нужно учитывать многие факторы: реальные способности своего ученика, степень подготовленности, степень конкурентоспособности, понимать и адекватно оценивать каковы его шансы на успех.

Но, несмотря на это, главной целью городских, школьных и особенно отделенческих конкурсов и фестивалей, является привлечение широкого круга учащихся с различными музыкальными способностями к участию в творческом музицировании. Благодаря подготовке к конкурсу и участию в нём, ребята даже с хорошими данными при упорной подготовке, целеустремлённости и грамотной педагогической работе, могут добиться успехов, раскрыться и показать себя с самой лучшей стороны.

Каковы же отрицательные стороны конкурсов? Жизнь юного музыканта состоит не только из конкурсов; порой бывает необходимо сосредоточиться на той или иной учебной проблеме, улучшить ту или иную сторону игры, разучить определенный музыкальный материал, заполнить репертуарные пробелы и т.д. Для всего этого не хватает времени при подготовке к конкурсу.

Конкурсы не должны являться самоцелью. Нужно видеть в них лишь средство к дальнейшему развитию, но никак не смысл всей работы. И никогда не следует забывать, что участие в конкурсе - больше, чем какая-либо другая деятельность преподавателя, является мерилем его воспитательских способностей - не только чисто профессиональных, но, прежде всего, общечеловеческих. И в этом опять подтверждение того, что детские конкурсы - не только испытание для детей, но возможно в первую очередь для преподавателей, где он может сравнивать собственные достижения с успехами коллег, видеть и оценивать общий уровень детской исполнительской культуры, получить новые впечатления от общения с коллегами, расширять во многих отношениях профессиональный кругозор.

Но есть часть педагогов, которые призывают вообще не участвовать в конкурсах и фестивалях. Такая позиция представляется неверной, ведь конкурсы и фестивали – это большая школа мастерства, только сжатая временными рамками. И опыт показывает, что, принимая участие в таких мероприятиях, у педагога и его воспитанников происходит качественный профессиональный рост, каждый получает максимум впечатлений, информации и практического опыта.

Конкурсная практика характеризуется целым комплексом целей. Одна из них - развитие учащихся, в процессе которого выступление на конкурсе становится итогом определенного этапа совместной работы ученика и преподавателя, весьма ценным показателем ее качества. От школьной 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.

Для детей это возможность показать свои достижения, быть услышанным зрителем, дает возможность нашим воспитанникам оценить свои возможности, увидеть и услышать уровень других участников, расширить рамки своего репертуара понравившимися произведениями. Участие в конкурсе вполне соответствует естественной детской потребности соревноваться. Но чтобы победить - надо потрудиться. Поэтому возможность участия в конкурсе должна являться сильнейшим стимулом для упорной работы на инструменте. Все мы знаем: современные дети в общем мало занимаются по разным причинам: большая загруженность в школе, плохая организация домашних занятий, компьютер и т.д. Участие же в конкурсе ставит перед детьми конкретную цель, близкую их пониманию: померяться силами с другими в дружеском состязании и постараться победить, а для этого необходимо найти силы, время и желание.

Следующая ступень в приобретении творческой смелости, опыта конкурсантов и дополнительный стимул для активной самореализации - выход на большую сцену, на большую зрительскую аудиторию. И чем выше уровень конкурса или фестиваля, выше уровень конкурсной конкуренции, она достаточно жесткая и участники должны обладать не только профессиональными навыками, но иметь большой опыт публичных выступлений.

Большая удача для преподавателя встретить на своём пути талантливого ученика. Это встречается не так часто и дело не столько в том, что одарённых от природы детей мало, сколько в отсутствии комплекса составляющих успеха: одарённый и трудоспособный ребёнок, заинтересованные и строгие помощники-родители и конечно грамотный и увлеченный педагог. К сожалению, все три звена этой цепочки - большая редкость для педагога. Основная масса учащихся - дети с хорошими и средними данными. Работа с такими детьми тоже может дать прекрасный результат, который зависит, прежде всего, от трудоспособности и желания учащегося и профессиональных качеств педагога. Главная направленность конкурсов - развитие творческой личности учащихся. И вовлечение в этот процесс родителей, которые не всегда верно понимают цели и смысл соревнования юных исполнителей, даёт свои результаты, они часто становятся главными помощниками преподавателя в деле художественного воспитания ребенка.

Одним из самых действенных способов побудить творческую активность - это предложить ученику участие в творческом мероприятии: концерте, в фестивале или конкурсе. Детям хочется себя показать и на других посмотреть, им важно не только участие в творческом состязании, но и возможность получить признание своей творческой деятельности, т.е. победить. Задача педагога, помочь ученику в самореализации и так организо-

вать свою работу, чтобы эта часть его творческого пути была успешной. Главное для конкурсанта, тем более маленького, почувствовать сцену, себя на этой сцене, посмотреть на других, услышать мнение и советы. Выход на большую сцену даёт почувствовать ребёнку уверенность в своих силах, при этом требует более широких знаний, навыков, мастерства, что является дополнительным стимулом работы над собой. И если все это доставляет ему удовольствие, этим имеет смысл заниматься.

Участие в конкурсах важная составляющая творческой жизни ребенка, в ней заложены огромные образовательные возможности, главное ими правильно воспользоваться. Потому что каждому, а тем более ребенку, важно знать, что его творчество востребовано и оценено по достоинству. Ему важен успех, и от нас взрослых зависит - будет ли эта конкурсная и фестивальная жизнь интересной, полезной и ведущей к успеху.

Выбор конкурса, выбор программы, организация и содержание подготовки к конкурсу – это ежедневная, кропотливая и сложная работа для преподавателя, которая не всегда завершается победой. Главное не опускать рук и не терять веры в свое преподавательское предназначение - быть проводником в мир искусства для своих учеников. Запоминаются фестивали и конкурсы не только одержанными победами, а теми встречами, знакомствами, впечатлениями, которые мы на них получаем. От того, какая атмосфера царит на фестивале, зависят и конкурсные результаты, и то, что вынесет в плане творческого роста каждый участник. Любой конкурс поднимает планку и уровень исполнения.

В заключение хочется отметить, что конкурсы для детей чрезвычайно полезны. Они помогают не только открывать таланты, но и являются поучительной и ненавязчивой практической школой для преподавателей, развивают стремление детей к соревнованию, расширяют репертуар учащихся, укрепляют их сценическую выносливость и становятся праздничными кульминациями в жизни музыкальных школ!

Это серьезный экзамен для учащихся и преподавателей, это общение и творческие контакты с участниками конкурса, их преподавателями, а главное общение с выдающимися исполнителями. Благодаря подготовке и участию в конкурсах, дети не только становятся ценителями и любителями высокого искусства, но и учатся исполнительству профессионально, что является основной актуальной задачей новых образовательных программ предпрофессионального обучения детей.

Одаренные, талантливые дети и молодежь — это потенциал любой страны, позволяющий ей эффективно развиваться и конструктивно решать современные экономические и социальные задачи.

Список литературы

1. Вопросы музыкальной педагогики, вып.3. - М., Музыка, 1971.

2. Коган Г. – О работе музыканта – педагога. Сборник «Вопросы музыкальной педагогики». вып.1., М., 1979.
3. Цыпин Г.М. «Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества» М., Советский композитор, 1988.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Лб1 Музыка, 985.

ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Логинская А.С.

МАУДО «ДХШ» г. Набережные Челны

Главная цель хореографического образования – способствовать умственному, нравственному, эмоциональному и физическому развитию личности, всемерно раскрывать ее творческие возможности, формировать основанное на общечеловеческих ценностях мировоззрение, гуманистические отношения, обеспечивать разнообразные условия для раскрытия индивидуальности ребенка с учетом его возрастных особенностей.

Любое обучение есть создание условий для развития личности. Личность – это психическая, духовная сущность человека, выступающая в разнообразных обобщенных системах качеств.

Термин «дифференциация образования» обозначает разделение учебных планов и программ, подходов и методов обучения. В процессе дифференцированного подхода педагог изучает, анализирует и классифицирует различные качества личности и их проявления у детей, выделяя наиболее общие, типичные черты, характерные для данной группы учащихся. На этой основе он определяет стратегию своего взаимодействия с группой, формы включения учащихся в общую деятельность и отношения.

Дифференцированное обучение это организация учебного процесса, при которой учитываются индивидуально-психологические особенности личности, формируются группы учащихся с различающимся содержанием образования, методами обучения. (И.М. Осмоловская)

В хореографическом образовании перед каждым педагогом возникает ряд задач, которые необходимо решать в процессе обучения. Ключевыми из них являются:

Обеспечение успешности в обучении каждого учащегося;

Развитие творческих способностей при организации учебной деятельности;

Приобретение каждым учеником социального опыта;

Освоение методов индивидуального подхода к учащемуся или группе.

Дифференцированный подход в хореографическом образовании вызван тем, что все дети рождаются с разными возможностями. Нет ни одно-

го ученика идентичного другому. У каждого ребенка свой определенный набор знаний, навыков и способностей, свой определенный характер и темперамент. Все эти особенности изменяются, развиваются, поддаются коррекции. Также ученики являются не только объектом педагогического воздействия, но и субъектом собственной деятельности. Поэтому, в развитии ребенка посредством хореографической учебной деятельности педагог должен иметь в виду саморазвитие ученика. Индивидуальные способности играют большую роль в хореографической деятельности, организации учебно-творческого процесса. В зависимости от личностных склонностей и способностей учеников определяется методика работы. Это предполагает знание психических, физических, художественно-творческих свойств каждого ученика. Поэтому педагог должен владеть методикой выявления индивидуальных качеств учеников, знать профессиональные тонкости этой методики.

Цели использования дифференцированного обучения:

Создание оптимальных условий для развития ребенка в соответствии с его индивидуальными особенностями и интересами.

Повышение качества учебного процесса

Устранение перегрузки учащихся во время занятий

Выявление одаренных учеников

Принципы дифференцированного обучения:

Учет индивидуальных возможностей обучающихся

Вариативность учебного материала для групп с разным уровнем умственного развития

Вариативность учебно-познавательной деятельности

Ориентирование на адаптацию и развитие учеников.

Дифференцированный подход – один из важнейших принципов педагогики и теории воспитания. Основным смыслом данного принципа заключается в необходимости постоянно учитывать индивидуальные качества и особенности личности каждого обучающегося, использовать при этом индивидуальную методику обучения и воспитания. Дифференцированное обучение предполагает разделение учеников по различным критериям. В результате проведенной диагностики формируются группы.

Данная технология позволяет дифференцировать содержание образования для учащихся разного уровня развития. Один учебный материал в рамках одной программы усваивается на разных уровнях. Отбираются методы и формы работы, наиболее эффективные для деятельности разных групп. Ведущие формы работы на уроке – групповая и индивидуальная.

При составлении групп необходимо учитывать индивидуальные различия исполнителей, в первую очередь физиологические, психические и возрастные. Хореографическая деятельность объединяет детей, разных по подготовке, одаренности и предрасположенности к хореографическому обучению. Некоторые ученики имеют недостатки в движениях, такие как

зжатость, скованность, и не могут сразу исполнить заданные движения и одинаково быстро усваивать учебный материал. Для развития творческих навыков у менее одаренных участников нужно использовать различные дополнительные приемы – предоставлять большее количество времени; заниматься индивидуально по особому плану; не подгонять прохождение программы. На уроках важно постоянно обращать внимание на слабые места в подготовке каждого ученика и в зависимости от этого подбирать соответствующий учебный материал для достижения поставленных целей.

С точки зрения психологического настроения учеников на занятия и репетиции это очень сложный и утомительный период. Поэтому нужно чаще разнообразить задания, которые ставятся перед участниками. Помимо правильной постановки корпуса, ног, рук в занятиях нужно вводить познавательные и игровые элементы. Это значительно активизирует у учеников интерес к занятиям и к познанию искусства, а также средств его выражения.

Дифференциация обучения должна быть гибкой и подвижной, позволяющей педагогу в процессе обучения подходить индивидуально каждому ученику и способствовать общей активизации класса. Постоянное осуществление на всех этапах учебного процесса «единства требований» ко всем учащимся без учета особенностей их индивидуально-психологического развития тормозит их нормальное обучение, становится причиной отсутствия учебных интересов.

Разработка диагностики творческих способностей требует дальнейшего внимания. Это относится и к хореографическому образованию, и к образованию детей в целом. В обоих случаях используют одни и те же методы. И выявляемые недостатки тоже общие: крайняя условность, формализация оценок, субъективизм.

Для формирования познавательной активности учеников необходимо применять принципы дифференцированного обучения, так как это поддерживает на должном уровне активность, формирует чувство самостоятельности и личной ответственности, помогает воспитанию позитивного отношения к критике, способствует устранению у детей завышенной самооценки, развивает индивидуальные качества каждого ученика.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПО ПРЕДМЕТУ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» ВЫПУСКНИКОВ ДШИ №7 В РАКУРСЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Лотфуллина Л.Р.

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

В моей педагогической практике с 2010 года традиционной формой контрольного урока по музыкальной литературе в выпускных классах стала защита мультимедийных презентаций. Целью данной формы зачета было закрепление полученных знаний и желание привлечь учащихся к самостоятельному подведению итога по изучаемому предмету. Традиционно этот урок-вернисаж проектов проходил в торжественной обстановке в присутствии всех выпускников, куда приглашались учащиеся 5 и 6 классов, а преподавателям по специальности предлагалось место в приемной комиссии. Каждое выступление учеников превращается в яркие и запоминающиеся зрелища как для них самих, так и для приглашенных слушателей.

Как показала практика, работа над проектом может быть организована и в дистанционном режиме. И вот уже десятый юбилейный выпуск этого 2020 года мои ученики сделали и сдали свои работы по музыкальной литературе в условиях удаленного обучения. Как нам это удалось и что мы для этого сделали?

1. На начальном этапе организации дистанционного взаимодействия с выпускниками была создана группа в мессенджере *WhatsApp*. С целью быстрого обмена информацией, оперативной обратной связи, проведения онлайн-уроков.

2. Для создания единой информационной среды использовали возможности сообщества *ВКонтакте*, чтобы все выпускники имели возможность постоянно пользоваться данным ресурсом. В данную группу были загружены документы для повторения материала, требования по созданию презентаций, тесты, аудиозаписи, видеозаписи для подготовки к выпускным экзаменам по музыкальной литературе.

3. На этапе структурирования проекта мы стали использовать возможности *электронной почты*. В дистанционном режиме данная форма связи помогла и педагогу и ученикам сконцентрироваться и спланировать проектную деятельность. Все ученики через почтовые сервисы *mail*, *yandex*, *google* получали консультации, отметки скорректировкой текстов, заметками по оформлению презентаций, подбора аудио и видео материалов, ставились задачи для конкретного ученика.

4. И наконец, сама защита проектов проходила на платформе *Zoom* в формате онлайн конференции. Так как это был наш первый опыт проведения такого зачета в дистанционном формате, мы пригласили только преподавателей в качестве членов комиссии. Из-за возможности возникновения

технических проблем во время демонстрации проектов, пригласить большую аудиторию мы побоялись. Всё-таки небольшие шероховатости во время выступления учеников случились - не включались некоторые аудиофайлы и видео файлы, но это зависело от технических возможностей самих компьютеров учащихся. Для этого заранее надо было проверить индивидуально с каждым учеником работу проектов на платформе Zoom, но времени у нас на это не было.

В целом все прошло без заминок, и комиссия отметила хороший уровень владения и материалом и оформлением выпускных проектов. Результат нашего мероприятия был смонтирован в двухминутном видеоролике, затем показан и выпускникам и педагогам школы в группах мессенджера WhatsApp.

Опыт проведения дистанционной защиты проектов позволяет утверждать, что цель урока-вернисажа в системе дистанционного образования остается традиционной. При этом меняются структура и способы организации учебной деятельности: иными становятся способы доставки учебной информации, организации учебных диалогов и управления учебным процессом. Проектная деятельность в дистанционном образовании предполагает комплексный процесс обучения, и позволяет проявить самостоятельную деятельность учащихся в планировании, в организации и контроле своего учебного времени. Способствует развитию познавательных, творческих интересов учеников, в умении самостоятельно формировать свои знания. Данная технология позволяет осуществлять диалог не только между преподавателем и учащимися, но и вести одновременно несколько диалогов между отдельными участниками учебного процесса.

ТРАДИЦИИ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ГАРМОНИ, КАК ОСНОВА АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ляховецкая В.В.

МАУДО «Детская музыкальная школа №1» г. Набережные Челны

В настоящее время в музыкальных школах, училищах и ВУЗах страны появились обучающиеся игре на таком замечательном, традиционном инструменте, как гармонь. Традиции исполнительства на ней передавались ранее от одного музыканта к другому из рук в руки и основывались в основном на игре по слуху. Но, целью педагогической работы в музыкальной школе на сегодняшний день является привитие навыков игры на инструменте, воспитание художественного вкуса и любви к музыке, развитие творческого воображения, слуха, формирование осознанного подхода к разучиваемым пьесам. И в то же время педагог серьезно влияет на развитие ученика, формирует его личность и характер. Знание художественно-

выразительных возможностей гармонии и умение использовать их в раскрытии содержания музыкальных произведений является обязательным условием успешной творческой деятельности будущего гармониста любителя или профессионала. Для того чтобы совершенствовать технический рост, музыкальное развитие ученика, педагог сам должен в полной мере владеть инструментом. Всё это является традицией музыкального образования в школах, передающейся из поколения в поколение. Гармонь только начала проникать в эти основы, но вполне прижилась в них и идёт тем же путём, что в своё время прошли баян и аккордеон. Народное искусство сегодня не только живо, но оно ещё и развивается.

Юных гармонистов можно начинать учить с шестилетнего возраста. В нашей школе эта практика существует уже более двадцати лет. Конечно, хочется уже иметь единую программу обучения игре на гармонии, как у других инструментов. Во многих городах России на протяжении многих лет ведётся обучение игре на гармонии. Например, И.А. Варнашов с 1979 года открыл класс гармонии в своей музыкальной школе в г. Нижний Новгород. В Краснодаре работает с детьми К.Н. Головкин. В Орле этим занимается Е.П. Дербенко. В Архангельске, Новосибирске существуют великолепные школы гармонистов. В своё время и мне удалось приспособить программы обучения баянистов и аккордеонистов к учащимся гармонистам, опираясь на программу Е.П. Дербенко, который отозвался на мою просьбу помочь в развитии любимого инструмента. И эта программа работает уже много лет, опираясь на традиционное обучение народников в музыкальной школе.

Педагогическая позиция моего первого педагога, сумевшего навсегда полюбить меня в инструмент, заслуженного работника культуры Роберта Сайфиевича Галеева была такова, что ученик должен как можно больше играть и выступать. Это сценический и концертный опыт, а он незаменим. Это стало основополагающим направлением в моей педагогической деятельности и традицией в моём классе. Самыми глубокими и подробными занятиями не заменить творческого волнения, состояния при выступлении на концерте. Артистизм нередко даётся ученику от природы, а исполнительскую волю необходимо воспитывать и укреплять. Важно, чтобы ученик усвоил, что концертные выступления – это не испытание нервов на прочность, а радость от общения с публикой и последующий творческий и духовный рост. Ежегодно в моём классе проходят традиционные концерты: «Зимы прекрасные творенья» и «Мелодии души», на которых собираются родители, друзья учеников и любые желающие. На народном отделении проходит в декабре школьный конкурс «С миру по нотке», концерты «Мелодии родного края», где исполняется национальный репертуар (музыка татарских композиторов и татарская народная музыка), а также «Весенняя капель», где учащиеся-гармонисты активно принимают участие.

На педагогических семинарах народников мне часто задают вопрос: как быть с техническим зачётом у гармонистов, ведь он проходит практически через весь курс пятилетнего и восьмилетнего обучения любого ученика-инструменталиста? Многие говорят, что левой рукой гаммы на гармонии не сыграть. Это не так. Давно уже разработаны упражнения, аппликатура для гамм и у Е.П. Дербенко, и в моём классе, и, думаю, что и у других педагогов, кто искренне заинтересован в пропаганде этого прекрасного инструмента. В октябре и феврале в нашей школе проходят технические зачёты, где учащиеся по классу гармонии наравне с баянистами, аккордеонистами сдают гаммы, арпеджио, аккорды, а также исполняют один из двух этюдов, выбранных коллегами. Это либо переложение инструментальной классики фортепианной, или баянной школы игры: К. Черни, Г. Беренс, Л. Шитте, А. Девернуа, Г. Беляев, А. Рожков и других композиторов или же этюды, либо виртуозные пьесы гармонистов-профессионалов сегодняшнего дня.

На академических концертах ученики исполняют по три пьесы. В первое полугодие – это пьеса с элементами полифонии в младших классах и полифоническое произведение в средних и старших классах, пьеса татарского композитора, либо татарская народная мелодия и народная обработка. Во втором полугодии полифоническая пьеса заменяется виртуозной. В старших классах это может быть и крупная форма. На сегодняшний день очень много написано сюит и сонатин Е.П. Дербенко.

Авторские пьесы гармонистов-виртуозов С.Л. Сметанина, А.П. Устьянцева, В.А. Масленникова, С.К. Привалова, Р. Валеева, М. Макарова и других прославленных гармонистов давно уже составляют золотой фонд исполнительства на гармонии и могут стать основой традиционной школы исполнительства от ДМШ и ДШИ до ВУЗов. Это реальный генофонд гармонии на сегодня. И это традиция, необыкновенно-прекрасная и достойная, передачи репертуара из поколения в поколение.

Гармонь должна прочно обосноваться в современном профессиональном музыкальном образовании, и это её путь. Для чего? Для сохранения традиционных ценностей населения нашей страны – это мораль, нравственность, духовность и культура, великая красота народного искусства, которой стоит гордиться и пропагандировать.

Список литературы

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. – М, 1960. – С. 25-30.
2. Акимов Ю. Школа игры на баяне. – СК, 1983. – С. 2.
3. Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца. – М, 1981. – С. 9.

ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Малюта М.П.

преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Последний этап работы над программой – подготовка непосредственно к выступлению – является одним из самых ответственных и самых сложных в процессе работы. Это этап, требующий и от преподавателя, и, конечно же, от ученика полной концентрации и собранности. На этом этапе речь идет об умении максимально погрузиться в исполняемое произведение, максимально раскрыть образный строй и в то же время не упустить из виду чисто технические нюансы исполнения.

Самое основное, о чем необходимо помнить на данном этапе - любое произведение является, по сути, живой субстанцией. Оно в процессе работы живет и растет в нашем сознании. Мы открываем в нем все новые грани, совершенствуем и техническую, и образную стороны. И процесс этот никогда не заканчивается. Исполнитель должен понимать, что процесс совершенствования не имеет границ. Отношение к произведению, понимание его образного строя будет постоянно изменяться, углубляться. Выступление – это лишь этап, после которого мы, чаще всего, продолжаем работу. Поэтому самой большой ошибкой в процессе подготовки к выступлению является внутренняя успокоенность, сознание законченности работы, потеря ощущения постоянного, пусть даже минимального, роста произведения. Это влечет за собой и потерю внимания к нюансам, и, самое главное, потерю внутреннего соперничества. Поэтому на данном этапе работы основная цель – не только приобрести чувство уверенности в своих силах, понимание того, что произведение качественно проработано и продумано, но и сохранить ощущение свежести восприятия.

Думается, что более всего на заключительном этапе нас должно насторожить чувство полной законченности работы. Необходимо помнить, что желание что-то улучшить технически (причем речь может идти о крошечных нюансах), что-то передать глубже, даже несколько в другом свете увидеть какой-либо эпизод – это замечательное желание. Оно не является показателем недоученности произведения, напротив – это признак того, что произведение растет и развивается. Если же исполнение вызывает чувство полного удовлетворения, стоит насторожиться - возможно, мы утрачиваем контакт с произведением, что может привести к холодному и даже технически несовершенному исполнению.

Таким образом, основной задачей педагога на завершающем этапе работы является умение сохранить внимание ученика к мельчайшим нюансам исполнения, вызвать желание активно вслушиваться в музыкальный материал, стремиться к осознанному, продуманному исполнению, ни в ко-

ем случае не разрушая при этом целостного восприятия произведения. Такой подход помогает направить эмоции, связанные с волнением на сцене, исключительно на переживание образного строя исполняемого произведения, и, как правило, становится залогом успешного выступления.

РАБОТА НАД «ХУДОЖЕСТВЕННЫМ» ИСПОЛНЕНИЕМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Малюта Т.В.
преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

*«Музыка является самым чудодейственным
самым тонким средством привлечения
к добру, красоте, человечности...»*

Музыкальным школам отведена особая роль в воспитании юных музыкантов. Чаще мы слушаем учеников на академических зачетах, классных концертах, и не всегда довольны их выступлением. Играют, но звучит скучно, выученный текст, мало динамики, невыразительные интонации, и произведение для него, как на чужом языке. Нужно отметить, что на начальном этапе связь музыкального материала, образные ассоциации служат нам подмогой для того, чтобы возбудить интерес ребенка к занятиям. Но приходит время перехода к более серьезным заданиям, где нужна усидчивость, увеличение время занятий и мы наблюдаем повторение ошибок, к сожалению, серьезная музыка – не развлечение. Мы хотим слышать в конечном результате художественное исполнение пьес.

Музыка – это интонация. Эмоциональная реакция ученика на нее – основа для дальнейшего его развития, и слуха, и воображения. Обучение не сводится лишь к изучению нотной грамоты и знакомства с инструментом. Мы способны слышать звуки воображаемые, это есть внутренний слух. Он развивается в процессе правильной работы над произведением. Детям с первых шагов нужно объяснять, что музыка говорит с нами особым языком и сравнить его нужно с нашей человеческой речью, ведь мы не монотонно говорим, у нас много интонаций: спокойных, возмущенных, печальных, задумчивых, гневных и т.д. То же происходит и в музыке.

Над выразительным, эмоционально – образным исполнением мы должны работать с первых уроков. Ребенок должен быть на уроке открытым и заинтересованным в работе над пьесой, обсуждать характер ее, искать с педагогом нужный звук, интонацию. Мы учим его жить в стране чувств, образов, мыслей, выраженные не словами, а музыкальным языком, а этот язык очень похож на литературный: фразы, предложения, смысл и ясная речь.

Мы не можем читать без точек, запятых, т.к. не поймем смысла прочитанного. Так и в музыке - получаем лишь набор звуков. Мы часто прибегаем к двум педагогическим воздействиям на уроках с малышами. Пьесы исполняем целиком или эпизодически, рассказываем о музыке. Этим мы воздействуем на слуховую, эмоциональную реакцию ученика.

В средних и старших классах мы имеем возможность более серьезно, образно говорить о музыке, сравнивая ее с такими видами искусства как поэзия, художественная литература, живопись. Нам во многом помогает музыкальная литература. В подростковый период дети проявляют себя более эмоционально, приобретают умение высказать собственный взгляд, мнение. В этот период происходит «ломка» детских понятий, представлений, появляется склонность к более глубоким переживаниям, к тому или иному музыкальному стилю.

Именно в этом возрасте появляется склонность к музыке композиторов - романтиков. Мы имеем богатейший репертуар программной музыки. Знакомство с изящными пьесами в стиле «рококо» французских клавесинистов, с творчеством И.С.Баха и, конечно важное место занимают композиторы - романтики 19 века.

Музыкальные портреты, жанровые зарисовки, тончайшие оттенки человеческих чувств раскрыли нам в своем творчестве Р Шуман, Ф Лист, Э.Григ. Сокровищницей золотого фортепианного фонда является «Детский альбом» и «Времена года» П.И. Чайковского, альбомы С Прокофьева, Д.Шостаковича.

Как добиться «художественного» исполнения? Прежде всего надо объяснять детям, что музыка - это искусство, которое развивается во времени. Главная цель – добиться понятия хода мыслей автора передать эту мысль логично и ясно. Чем яснее цель, то есть содержание пьесы, тем понятней и средства музыкальной выразительности, которые нужны для ее достижения. Вся работа над музыкой, художественным образом затрагивает обязательно и работу над звуком, фразами, нюансами, фактурой, фортепианной техникой, как основой свободных движений.

Мало говорить только о художественной стороне произведения, ее образах, главное - работа над средствами для воплощения замысла композитора.

Очень точно по работе над «художественным» исполнением сказал Г.Нейгауз «Учитель должен быть при этом одновременно и историком музыки и теоретиком, и учителем игры на фортепиано».

В заключении приведем слова Генриха Густавовича «Педагогика, ставящая цели играть нашу чудесную фортепианную литературу, чтобы она заставляла чувствовать глубже и понимать авторов, перестает быть только педагогикой и становится воспитанием».

Такие виды искусства как поэзия, музыка, живопись - каждая на своем языке говорят об одном: о красоте мира и человеческой души.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕЙРОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ПРОГРАММИРОВАНИЯ В РАБОТЕ НАД РАЗВИТИЕМ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧЕНИКОВ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Миронова Т.Ф.
МБУДО г. Казани «ДМШ №5»

Важнейшим фактором для раскрытия музыкально-творческого потенциала ребенка является креативная фантазия, формированию которой наилучшим образом служит синтез искусств: использование элементов и театра, и пластики движения, и живописи, и поэзии поможет успешно работать над развитием детского воображения.

Многие преподаватели, работая над развитием фантазии и сенсорным восприятием учеников, интуитивно используют методы практической психологии.

В настоящее время очень популярна психотехнология НЛП – нейролингвистическое программирование. НЛП делает понятными психические механизмы творческого процесса.

Способы управления психическими процессами для тренировки фантазии, направленного внимания, ассоциативного ряда определяет прикладная психология – психотехника. Этот термин впервые был определен и предложен немецким психологом Уильямом Штерном в 1903 году.

Впоследствии в Америке в 1914 году Гуго Мюнстерберг издает книгу «Основы психотехники». Книга начинается фразой «Психотехника есть наука о практическом применении психологии к задачам культуры» [3. С.4]. Слово психотехника имеет греческое происхождение и состоит из двух частей: психо (греч. Psyche - душа) – означает относящийся к психике, и техника (греч. techno – искусство, мастерство) – в данном случае совокупность приемов, навыков, применяемых в каком-либо деле, мастерстве, а также владение этими приемами. Первоначально психотехника означала практику, любую практическую направленность психологии, как противоположность теоретической психологии.

В нашей стране психотехника как научное направление интенсивно развивалась до 1936 года, а затем вновь стала востребованной лишь в 90-е годы. Отечественная школа психотехники связана с именами И.Н.Шпильрейна, И.М.Сеченова, Л.С.Выготского, А.Р.Лурия, В.М.Бехтерева, В.Н.Мясищева, Н.А.Бернште, С.Г.Геллерштейна, С.Г.Струмилина и др.

Г.М. Коган – известный музыковед и своеобразный пианист основал в Казанской консерватории психотехническое направление в музыкальном исполнительстве. В одной из своих работ он пишет: «Одним из несомненных достижений советской интерпретологии, советской музыкально-

педагогической мысли явился разгром так называемой анатомофизиологической школы и утверждение принципов пришедшей ей на смену психотехнической школы» [2. С.107].

Психотехнический подход можно считать традиционным для отечественной музыкальной педагогики, для творчества таких музыкантов-педагогов как А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, Я.И. Мильштейн, Э.Г. Гилельс, К.Н. Игумнов, Л.Н. Оборин, Г.Р. Гинзбург, М.В. Юдина.

В Казани успешно работают в психотехническом направлении кандидат педагогических наук, доцент Р.К.Хурматуллина (Саттарова) и известный психолог Г.Р.Будайли. Но их работа строится на иных принципах и имеет в виду иную психотехнику. Обобщая различные трактовки психотехники, руководствуясь при этом конкретной профессиональной направленностью, они предлагают свою дефиницию и дают собственное определение психотехнике: «Психотехника есть рациональное использование внутренних ресурсов личности с целью постижения секретов профессионального мастерства с помощью средств и методов психологии» [4. С.7]. Таким образом, они изначально следуют посылу, что человек обладает творческим потенциалом, «сенсорным» ресурсом, резервом для достижения профессионального мастерства.

Система НЛП опирается на способность человека обладать рядом входных информационных каналов, по которым поступают сведения об окружающей его действительности. Под воздействием полученной информации складывается собственное восприятие действительности, из чего формируется опыт, который мозг отбирает и кодирует.

К числу наиболее значимых информационных каналов относится визуальный (система оперирования зрительными образами), аудиальный (система оперирования звуками, словами, речью), кинестетический (система оперирования ощущениями, чувствами, эмоциями). Качество ощущений, возникающих под воздействием определенных раздражителей и информационных каналов, называется модальностью.

Какую систему образов выбрать, педагог решает, изучив, какие из креативогенных черт ученика наиболее развиты, и какими психофизиологическими особенностями он обладает.

Самой тесной и близкой просматривается связь музыки и поэзии. И музыка, и поэзия звучат, развиваются по одним и тем же правилам: звучат во времени, имеют темп, метр, ритм, агогику, диапазон, композицию, осмысленную интонацию, форму. Прослушав выразительное исполнение поэтического произведения, ученик по аудиальному информационному каналу получит сведения о содержании стихотворения, о чувствах, пережитых автором, проэмоционирует, сопереживая автору. Возникшие эмоции возбуждают фантазии, и возникает художественный образ на основе собственного опыта пережитых эмоций и образованных фантазий. Самые яркие мозг отберет и закодирует. Ученик пребывает в аудиальной модальности,

самой близкой и благоприятной для творчества музыканта (учащихся детских музыкальных школ). Созданный художественный образ определит характер исполняемого произведения (лирический, героический), что определит темп, характер звучания, агогику и т.д.

Трудно переоценить значимость усилий педагога в развитии зрительных образов в работе над музыкальным произведением. Художники говорят, что «цвет рождает чувства». Действительно, непосредственный эмоциональный отклик на цветовые впечатления свойствен большинству детей.

С возрастом, по ряду причин, многие теряют чуткость к цвету, и, если вовремя не закрепить и не развить, то это качество, очень ценное по эмоциональному воздействию, будет утрачено. Поэтому мы предлагаем чаще работать с детьми в системе зрительных образов. Педагог должен помочь ученику определить цвета добра, зла, радости, печали. Не владея искусством живописи и методикой ее преподавания, мы нашли способ работать с красками, вызывая эмоции, развивая фантазию.

На стекло учеником наносятся акварельные краски. Цветовая гамма подобрана в характере изучаемого музыкального произведения. Выбирается сочетание цветов, соответствующее, по мнению ученика, тем чувствам, которые вызывает у него разучиваемая пьеса: нежности, жалости, печали, веселья, радости, торжества и др. Краски накрываются листом бумаги, и в отпечатанном изображении – ожидание чуда – разглядывается, определяется сюжет рисунка, пейзажа и т.д. Происходит тренировка фантазии, воображения в поиске сюжета.

Ученик находится в визуальной модальности. Эмоции, полученные от соприкосновения с яркими красками создадут фантазии, и выстроится на основе собственного опыта ощущений тот же механизм эстетической реакции по Л.С. Выготскому: созерцание-эмоции-фантазии-образ [см.: 1. С.165-168], необходимый для исполнения музыкального произведения.

Танцевальная музыка фортепианной классики – обязательная составная часть педагогического репертуара, знакомящая учащихся с полифоническим стилем. Исполнение учащимися младших классов менуэтов, полонезов, буре мало напоминает танцевальную музыку. Ученик острее почувствует движение к сильной доле и саму сильную долю, если дать ему возможность двигаться в разучиваемой музыкальной пьесе, исполнить поклоны, повороты.

Художественное движение поможет определить характер пьесы, проникнуться характеристиками жанра, волевого начала сильной доли и, конечно же, организует ритмически. Если ученик застенчив или малоподвижен, необходимо «расшевелить» и активизировать его природные способности двигаться в музыке. Художественное движение не только заострит внимание на ритмичном исполнении пьесы, но определит прикосновение к

клавише: энергичное движение пальцев (что определит звуковое качество) и движение в построении музыкальной фразы.

Внимание ученика сосредоточится на ощущениях, полученных при движении в музыке менуэта, полонеза и т.д. Самые комфортные, связанные с пониманием сильной доли, отберет и закодирует мозг. Таким образом, по информационным каналам ученик получит соответствующую информацию, основанную на своих внутренних ощущениях, и выстроит собственное восприятие характеристик танца. Внимание ученика будет сосредоточено на кинестетической модальности.

Педагог должен помогать ученику четко дифференцировать сигналы, отражающие его внутреннее состояние. Для этого полезно задавать вопросы: «Удобно ли двигаться, когда в исполнении танца подчеркнута сильная доля? Слышится ли движение к сильной доле, движение к кульминации музыкальной фразы?» и т.д. Так тренируется калибровка – психологический навык замечать, правильно понимать сенсорные ощущения своего внутреннего состояния. Движения учеников должны быть в характере исполняемой пьесы: изящные в менуэте, торжественные в полонезе, воплощающие скорбь в сарабанде и т.д.

Для понимания стиля танца можно создать зрительный образ: туалеты танцующих, их прически, осанка, манеры должны помочь ученику представить сцену бала и ощутить себя на балу. Его внимание сосредоточится на актерском перевоплощении (кинестетическая модальность и визуальная). Дети делают это с большим удовольствием.

Еще больше эмоций вдохнут в ученика краски, которыми будет изображено настроение радостного пребывания на балу. Внимание ученика концентрируется на зрительных образах. Мозг отберет самые яркие сенсорные ощущения пребывания в визуальной модальности зрительных образов и кинестетической художественного движения и артистического перевоплощения.

Преподаватель должен следить и развивать калибровку внутренних состояний учащихся во всех модальностях. Необходимо помнить, что творческий процесс в поисках образа должен вестись в резонансе с профессиональными навыками учащихся. Сенсорные ощущения внутренних состояний учащихся должны стимулировать и определять и активность пальцев, и четкое прикосновение кончиков пальцев к клавишам, и ощущения двигательного аппарата, и его работу.

На данном примере возможной работы с учеником в синтезе искусств мы проследили, как можно выйти за рамки привычной программы, управлять и развивать длительную направленную память ученика, его эрудицию, обогащать его ассоциативный ряд образов, сенсорное восприятие – направлять и развивать творческий потенциал ученика.

Психотехника поможет влиять на психику ребенка с целью осуществления желаемых сдвигов в его успехах, использования внутренних ресурсов ученика и воспитания творческой личности.

Список литературы

1. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Искусство, 1968.
2. Коган Г.М. Избранные статьи. - Вып.3. - М.:Советский композитор, 1985.
3. Мюнстерберг Г. Основы психотехники.-Ч.І-ІІ.-Санкт-Петербург: Изд.дом «П.Э.Т.», Изд-во «Алетейа», 1996.
4. Саттарова Р.К., Будаили Г.Р. Психотехники в музыкальной педагогике. - Казань, 1999.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Михайлова Г.И.

преподаватель классического танца

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Метод - (от греч. слова *metodos* - буквально путь к чему-либо) означает способ достижения цели, определенным образом упорядоченную деятельность, направленную на решение задач образования, воспитания и развития в процессе обучения.

Классический танец- основное выразительное средство балета; система, основанная на тщательной разработке различных групп движений, появившаяся в конце XVI века в Италии и получившая свое дальнейшее развитие во Франции благодаря придворному балету.

В зависимости от поставленных целей обучения и возрастных особенностей учеников преподаватель классического танца может для себя определить наиболее эффективные методы обучения. Выбор эффективного метода обучения классическому танцу - актуальный вопрос хореографии. Современная хореография довольно разнообразна своей системой преподавания, но в ее основе лежит классический танец.

В хореографии под методом понимается совокупность привития умения выражать чувства инструментом танца и приемов познавательной деятельности. Относительно классического танца - эта методика достижения точности исполнения движений. Школа классического танца является системой воспитания человеческого тела на профессиональном уровне. Современные методики классического танца базируются на опыте предыдущих поколений, на той теоретической и практической базе, которая досталась из прошлого опыта. Однако, наряду с этим, в процессе эволюции и

смены поколений классический танец обогащался новыми приемами его преподавания, разнообразием теоретических знаний и практического опыта известных педагогов балетмейстеров.

Исторически известными методиками преподавания классического танца являются методы К.Блазиса, Ф.Тальони, А.Я.Вагановой, В.С. Костровицкой, А.М. Мессерера и других известных педагогов-хореографов.

Главная задача преподавателя в области хореографии - формирование целостной модели ученика в единстве исполнительских качеств.

У хореографической педагогики серьезные перспективы развития как научного направления. Если ставить эксперименты в классическом танце, то стоит обратить внимание на то, что сейчас привлечет молодое поколение заниматься классическим танцем или просто, хоть раз посетить урок или выступление. Чем богаче арсенал методов и приемов, которым владеет современный педагог, тем ярче и многограннее его мастерство. Прогресс хореографического искусства начинается с творчества, открытия новых методов, форм организации обучения классическому танцу на основе синтеза традиционных подходов с элементами современности.

Список литературы

1. А.Я. Вагановой «Основы классического танца» / А.Я. Ваганова- СПб: Лань, 2001. - 158с.
2. Иванова С.А. «Творческие контакты с педагогами и учащимися балетных школ Италии / С.А.Иванова, Л.А.Коленченко // ACADEMIA - 2012.-№2. - с.95-99.
3. Костровицкая В.С. «Классический танец» / В.С.Костровицкая – СПб: Лань, 2009. – 116с.
4. Чеккетти Грациозо Manuale completo Di Danza classica: пер. с итал. Е.Лысовой / Грациозо Чеккетти.- М.: АСТ, Астрель, 2010.-504с.

СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО С ОРГАНИЗАЦИЯМИ ПО ВЫЯВЛЕНИЮ И ПОДДЕРЖКЕ ДЕТЕЙ С ОСОБЫМИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ПОТРЕБНОСТЯМИ

Михайлова Ю.З., заместитель директора по УВР,
Фаизова О.В., методист
МБУ ДО «КДМШ» Кукморского муниципального района РТ

ДШИ является основным источником развития культурно- эстетических потребностей подрастающего поколения. Дети не только обучаются тем или иным видам деятельности, но и приобщаются к ценностям мировой и национальной художественной культуры через разные виды творческой деятельности. Хотелось бы видеть в выпускнике школы искусств

прежде всего просвещенного слушателя, грамотного любителя искусства, человека, который в любой области будет работать творчески, заинтересовано и продуктивно.

С целью достижения максимально положительного результата Кукморская детская школа искусств активно развивает партнерские отношения.

Процесс формирования системы социального партнерства в условиях учреждений дополнительного образования предполагает создание информационного банка социальных партнеров (с указанием на возможные или имеющиеся ресурсы).

В качестве социальных партнеров учреждений дополнительного образования могут выступать различные органы и учреждения, общественные организации, занимающиеся вопросами обучения и воспитания подрастающего поколения.

Социальных партнеров Кукморской детской школы искусств, можно разделить на несколько групп:

- 1) Реабилитационный центр и Комплексный центр социального обслуживания населения
- 2) Предприятия и организации различных форм собственности.
- 3) Образовательные организации (высшего и среднего профессионального, дополнительного образования);
- 4) Органы и учреждения системы профилактики безнадзорности и правонарушений несовершеннолетних и государственные надзорные и контрольные органы;
- 5) Общественные организации.

Отношения между школой и органами и учреждениями, выступающими в качестве социальных партнеров по нашему мнению, должны выстраиваться на основе договорных отношений (договор или соглашение о сотрудничестве). На основе договора о сотрудничестве разрабатывается план совместных мероприятий.

В рамках социального партнерства Кукморская детская школа искусств использует в своей работе следующие формы работы:

- совместная организация и проведение внеклассных мероприятий;
 - вечера-встречи с интересными людьми,
 - совместная исследовательская и диагностическая деятельность,
 - консультации,
 - экскурсии и различные тематические проекты,
 - приглашение специалистов на разные внеурочные мероприятия,
 - спонсорская помощь школе.
- конкурсное движение

Что же означает «Социальное партнерство»? Сегодня социальное партнерство построено на принципах взаимной заинтересованности сторон, добровольности принятия ими обязательств и ответственности за ре-

зультат деятельности. Оно становится неотъемлемой частью отношений образовательной организации и социума.

Исходя из этого, мы можем сказать, что основная цель социального партнерства - взаимовыгодная кооперация, в котором образовательное учреждение выступает не в роли просителя, а является полноправным партнером. Это означает непосредственный и прямой обмен ресурсами, привлекаемыми от социальных партнеров, на конкретные результаты деятельности образовательного учреждения. Партнерские отношения, позволяющие образовательной организации выйти на новый уровень, способствуют и расширению таких ее насущных задач, как социализация обучающихся.

В соответствии с Федеральным Законом от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 26.07.2019) "Об образовании в Российской Федерации" к категориям детей с особыми образовательными потребностями относятся:

1. Лица проявившие выдающиеся способности- одаренные дети.
2. Лица с ограниченными возможностями здоровья- дети – ОВЗ, дети- инвалиды.

Исходя из опыта работы Кукморской детской школы искусств, к детям с особыми образовательными потребностями мы посчитали актуальным отнести и детей попавших в трудную жизненную ситуацию - дети «группы риска».

3 Дети, попавшие в трудную жизненную ситуацию - дети «группы риска».

В ходе работы в данном направлении в Кукморской детской школе искусств сформировались такие формы работы с детьми с особыми образовательными потребностями такие как:

- Волонтерская помощь;
- Спонсорская помощь;
- Профориентационная деятельность
- Профилактика правонарушений несовершеннолетних.

Кукморская детская школа искусств выработала свои подходы в решении ряда проблем, в том числе и проблемы социализации и самоопределения личности учащегося через социальное партнерство.

Очень важным воспитательным моментом и социально значимым является сотрудничество с Комплексным центром социального обслуживания населения "Тылсым". Проводятся совместные культурно- досуговые мероприятия, организуются творческие выставки. А так же Кукморская детская школа искусств участвует в поддержке социальных педагогов Центра при участии в республиканском конкурса Материнства и семьи «Нечкэ бил»

Так же была разработана система взаимодействия реабилитационного центра «Милосердие» и Детской школы искусств по вопросам художественно- эстетического воспитания подрастающего поколения. Перед нами стоял целый ряд задач:

- формирование и развитие у воспитанников реабилитационного центра и обучающихся Детской школы искусств города Кукмор навыков совместной художественно-эстетической деятельности (слушание и исполнение музыки);

- воспитание у детей таких нравственных качеств, как толерантность к людям с ограниченными возможностями, милосердие, уважение сверстников;

- создание для воспитанников реабилитационного центра условий для общения и взаимодействия со здоровыми сверстниками, способствующих их социальной адаптации.

Система дополнительного образования всегда отличалась гибкостью и нестандартными подходами к решению задач, которые ставит перед ней общество. Мы не задумывались об инклюзивном образовании и не проектировали адаптированные общеразвивающие программы, пока не стали замечать, что все больше на обучение к нам приходят дети, испытывающие трудности вхождения в учебную и трудовую деятельность. При этом родители старались не афишировать, что ребенок инклюзивный. Педагоги самостоятельно замечали это, и начался процесс подбора нового содержания, выбора наиболее эффективных форм занятий, индивидуальной работы, чтобы все дети в группе к концу года освоили программу. Совместная работа с реабилитационным центром «Милосердие», включает в себя различные мастер-классы, выставки, мини-концерты, совместные мероприятия.

Сегодня, говоря о выявлении и поддержке детей с особыми образовательными потребностями, мы обсуждаем не только инклюзивных детей, но и одаренных, которые так же требуют особого внимания и предоставления возможности расширения своего потенциала.

Обучение одарённых детей - задача достаточно сложная, решить которую можно только в такой совместно распределённой деятельности представителей различных социальных групп, как социальное партнёрство.

К решению данной задачи в последние годы в рамках социального партнерства Кукморская детская школа искусств сотрудничает с такими предприятиями как Кукморский завод металлопосуды, Кукморская швейная фабрика. Одним из лидеров является Кукморский валяльно-войлочный комбинат.

В рамках социального партнерства был разработан и реализован социально значимый проект «Мастерская Арт-войлок». Целью проекта - обучение, помощь в профессиональном самоопределении учащихся ДШИ путем приобщения их к труду и культуре.

Задачи:

- Содействие получению профессиональных навыков учащимися и повышению их социальной зрелости;

- Социально-трудовая адаптация;
- Формирование у учащихся основ целостной эстетической культуры, развитие творческих способностей;

- Поиск и поддержка талантливых учащихся;

Для реализации поставленных задач мастерская Арт- войлок выполняет следующие функции:

- Обеспечение занятости учащихся путем создания временных рабочих мест для развития творческих способностей талантливых учащихся;

- Практическое обучение творчеству народного творчества;

- Профориентация выпускников ДШИ;

- Проведение конкурсов на лучшее изделие;

- Организация выставок продаж;

- Проведение рекламно- агитационной деятельности;

Итогом данного социального партнерства стали: организация и проведение творческих выставок, создание учащимися художественного отделения из вторичного сырья КВВК сувенирных продукции. Изюминкой итоговой работы в рамках социального партнерства с КВВК является создание коллекции моделей из войлока, которые в свою очередь являются неоднократными призерами и победителями конкурсов и фестивалей различного уровня.

Эффективная организация профориентационной работы с обучающимися в рамках дополнительного образования, а так же с учетом требований сегодняшнего дня, требует особого ресурсного обеспечения. Для организации качественной профориентационной работы и формирования профориентационного пространства был заключен договор взаимовыгодного социального партнерства с Кукморской Швейной фабрикой, в рамках которого планируется реализация такого проекта, как экспериментальная площадка по созданию новых моделей одежды для будущих дизайнеров, где будет оказываться учащимся художественного отделения консультативная и практическая помощь технологов-конструкторов фабрики, экскурсии в производственные цеха. С нашей же стороны организованы и проведены культурно-досуговые мероприятия для работников фабрики, а готовые модели одежды станут служить рекламой продукции Швейной фабрики.

Еще одним не менее важным взаимовыгодным социальным партнером Кукморской детской школы искусств является Кукморский завод металлопосуды, который в свою очередь принимает участие в поддержке детей с особыми образовательными потребностями в виде материально-технического оснащения кабинетов, пошив сценических костюмов, спонсорская помощь при организации поездок одаренных детей в дальние города для участия в конкурсах.

Результатом данного социального партнерства является неоднократные победы творческих коллективов ДШИ в конкурсах и фестивалях раз-

личного уровня. С нашей же стороны, Кукморская детская школа искусств организует и проводит концерты для работников завода Металлопосуды. Так же ВХА Выше радуги принял участие в поддержке генерального директора Завода с музыкальной визиткой в Республиканском конкурсе «Мужчина Года».

В целях профориентации детей с особыми образовательными потребностями Кукморская детская школа искусства сотрудничает с преподавателями Казанского государственного института культуры и Кафедрой дизайна национальных искусств Казанского института филологии и межкультурной коммуникации. Ученики и преподаватели школы искусств активно принимают участие в проводимых институтами олимпиадах, конференциях, исследовательских работ и занимают призовые места. В рамках данного сотрудничества прошло значимое мероприятие в 2018-2019 учебном году – персональная выставка работ научных руководителей ДШИ Салахова Расыха Фаруковича - зав.кафедрой изобразительного искусства и Салаховой Рады Инсафовны - доцента педагогических наук.

Так же педагоги выше перечисленных ВУЗов оказывают консультативную помощь при поступлении выпускников Кукморской детской школы искусств в данные учреждения.

Еще одна грань детей с особыми образовательными потребностями – это дети, попавшие в трудную жизненную ситуацию, дети « группы риска»

Деятельность организаций дополнительного образования может являться частью системы профилактики правонарушений.

В рамках реализации дополнительного образования детей возможно:

- вовлечение детей «группы риска» в занятия дополнительным образованием, формирование и поддержание их интереса к занятиям через участие в различных конкурсах по профилактике правонарушений;

Формами сотрудничества в рамках социального партнерства с органами и учреждениями системы профилактики безнадзорности и правонарушений несовершеннолетних, государственными и надзорными органами могут быть самыми различными. Кукморская школа искусств выбрала следующие формы:

- Конкурсное движение: Это участие учащихся и экспертная работа преподавателей в ежегодном районном конкурсе плакатов «Молодежь против наркомании» проводимый Антитеррористической комиссией Кукморского муниципального района Республики Татарстан, Управлением образования Исполнительного комитета Кукморского муниципального района Республики Татарстан, Управлением по делам молодежи и спорта Исполнительного комитета Кукморского муниципального района Республики Татарстан; районном конкурсе рисунков «Мы против коррупции», проводимый прокуратурой Кукморского района РТ;

- Экспертная работа совместно с отделом ГИБДД ОМВД России по Кукморскому району с целью профилактики дорожно-транспортного травматизма на конкурсе среди воспитанников МБДОУ «Я – за мир на до-

рогах»; экспертная работа совместно с Управлением МЧС по Кукморскому району в районном конкурсе рисунков и поделок «Пожарная безопасность»;

Ещё одним фактором риска для подрастающего поколения являются социальные сети и радикальные течения. С одной стороны это сконцентрированный кладёзь знаний, а с другой – богатый источник угроз и опасностей, методы противодействия которым зачастую не успевают за их ростом. Многие социальные сети содержат экстремистскую информацию, призывающую к межнациональной или межконфессиональной ненависти. Поэтому следующая группа, выступающая в качестве социального партнёра Школы искусств это общественные религиозные организации района.

В рамках сотрудничества учащиеся и преподаватели Кукморской детской школы искусств активной принимают участие в конкурсах, проводимых религиозными организациями, организуют мастер-классы для прихожан в дни религиозных праздников. Ежегодное участие учащихся и экспертная работа преподавателей в районном конкурсе плакатов по проблемам противодействия терроризму и экстремизму «Мы против терроризма и экстремизма».

Таким образом, социальное партнёрство представляется важным стимулирующим и стабилизирующим фактором в процессе выявления и поддержки детей с особыми образовательными потребностями.

Исходя из анализа работы в Кукморской детской школе искусств, мы выявили следующий социальный эффект:

- дети разных социальных групп сблизилась, у детей наблюдается толерантное отношение к детям с ограниченными возможностями, сформированы такие нравственные качества, как взаимопомощь, милосердие, уважение сверстников.

- Создана комфортная среда по восприятию окружающего пространства, снижается тревожность и страха у инклюзивных детей.

- Ежегодно увеличивается количество выпускников ДШИ, поступивших в профильные ССузы и ВВузы.

- Дети «группы риска» приобретают опыт социализации, адаптируются в обществе сверстников, пробуют определить собственное место и роль в окружающем мире, создается ситуации успеха для детей данной категории

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ДОМРИСТА В КАНТИЛЕНЕ

Молчанова А.В.
преподаватель по классу домры
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Каждый музыкант исполняет кантилену, она неотъемлемая часть репертуара. Кантилена указывает на способности исполнителя к качественному звукоизвлечению, на то как звучит и «поет» инструмент в руках исполнителя, как он передает замысел композитора. Музыкальные средства в произведениях кантиленного характера гораздо обширнее в гармоническом и мелодико-интонационном плане. Ее исполнение требует ощущения широкого дыхания, которое состоит из линий небольших построений. Изучение кантиленных произведений активно воздействует на развитие различных сторон музыкального мышления ученика, на навыки выразительной певучей игры.

Тремоло как основной приём игры в кантилене

Играть тремоло на домре можно продолжительное время, оно может исполняться непрерывно, если это необходимо.

Тремоло в кантилене как художественное средство, благодаря которому достигается иллюзия певучести, близкая к исполнению протяжных мелодий. Кантилена на домре звучит как подражание звучанию певческого голоса, что достигается при помощи тремоло.

Для достижения «пения» на домре, необходимо добиться той же выразительности, что и в нюансах человеческого голоса, чтобы эмоциональное воздействие звучания инструмента на слушателя было не менее убедительным.

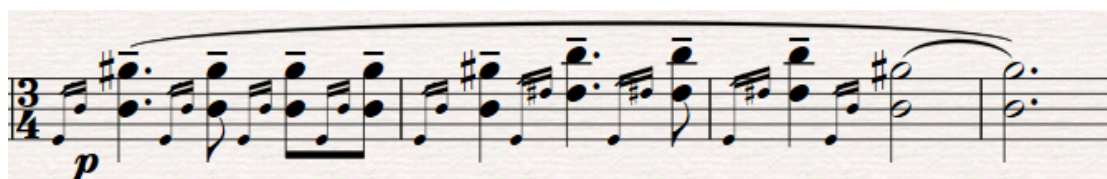
Тремоло является элементом музыкальной выразительности, окрашивая непрерывный звук ритмической, динамической и интонационной пульсацией. Значительное расширение выразительных средств, за счет всевозможных изменений данного эффекта, за счет изменения частоты импульса, глубины звуковысотности колебаний, силы и продолжительности звучания. «Тремоло выражает беспокойство, возбуждение, страх... Есть что-то бурное, неистовое в тремоло, исполняемом на средних звуках двух верхних струн...»

Например, в домровом репертуаре этот вид встречается в «Элегии» Стразова.

Стразов «Элегия»:



«...и наоборот, оно становится воздушным, небесным, если звучит одновременно в нескольких голосах пианиссимо на высоких звуках квинты...» Например, как в 5 пьесе С. Губайдуллиной:



При исполнении тремоло необходимо помнить о некоторых правилах и требованиях:

1. Тремолирование лишь с одной частотой, так же как и неоправданные ее изменения, в художественном смысле в равной степени неприемлемы. Музыкальный слух быстрее адаптируется к постоянной частоте, но изменение частоты подчеркивают эмоционально – выразительные моменты.
2. Важно обеспечить длительное тремолирование без перенапряжения руки.
3. Следует стремиться к максимальному диапазону и гибкой по характеру динамической шкале.
4. Необходимо следить за чистотой звука без сторонних шумов от медиатора и струны.
5. Важно уметь изменять тембровую окраску тремолируемой струны.
6. Домрист должен уметь играть связное и качественное тремоло как на одной струне, так и на нескольких струнах.

Легато и нон легато тремоло, легато переменными движениями медиатора – это те штрихи, которые необходимо отрабатывать на начальных этапах обучения. В самом начале работу можно начинать с проигрывания тремоло на панцире или на животе, как вид освоения игры без инструмента.

Штрихи в кантилене

В основном кантилена исполняется на домре тремоло, хотя в некоторых случаях встречается: направление движения медиатора: / – вниз; \ – вверх «подцеп», реже бывает – // . Например в Мелодии П.И. Чайковского:



Поскольку исполнение на тремоло этой части произведения не целесообразно, из-за подвижного темпа и скрипичных штрихов, играть эту часть следует переменными движениями медиатора.

Основные проблемы звукоизвлечения медиатором: одинарные удары, двойные удары и тремоло. При ударе медиатором мы проходим три стадии: замах, удар и сброс. Важно следить, при исполнении переменного удара, чтобы удар воспроизводился кистевым движением, а не вращательным.

Следует так же учитывать, что тремоло яркий звуковой эффект, с которым должны сочетаться все рядом стоящие звуки. Короткий звук исполненный тремоло будет сильно отличаться по характеру от звука той же продолжительности, но извлеченного одинарным нажимным ударом медиатора.

Сопоставляя тремолируемый звук с переменным ударом, следует разделить эти два приема люфт – паузой, как в Испанском танце Мануэля де Фалья:



Для того чтобы избежать ненужных толчков в звучании кантилены, следует ставить пальцы немного замедленно, очень мягко, заранее приближая подушечку пальца к струне. При снятии пальца, для достижения большей мягкости и певучести нисходящей интонации рекомендуется снять его со струны, когда палец прижимающий струну, прежде чем подняться, скользит по ней влево в пределах лада и затем мягко поднимается. В большинстве случаев позиционный переход в кантилене выполняется с помощью особого вида скольжения пальцев по струне, называемого «портamente».

Динамика и тембр в кантилене

На домре три струны, которые отличаются по тембровому звучанию из-за различной толщины струн. При переходе со струны на струну, особенно в кантилене необходимо тонко улавливать ухом силу звука и грамотно проставлять аппликатуру, учитывая фразировку. Важно соблюдать тембральное единство, фраза не должна прерываться новым тембральным калоритом. Так например в Хороводной и Шуточной Ю. Шишакова:

14. Позиционные переходы на трехструнной домре и техника их выполнения: Методические разработки для препод. и студ. средних спец. и высш. учеб. заведений / сост. В.А Рябов. – М, 1991. – 56 с.

15. Потапова Л.В. Учебное пособие с методическими рекомендациями и музыкальными примерами «Домра с азов» / Л.В. Потапова. – СПб.: Композитор, 2003. – 54 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ ФОРТЕПИАНО В ДШИ

Мухамедьярова М.И.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

Изменения, произошедшие в нашей жизни за последнее десятилетие под влиянием электронных средств информации, требуют поиска новых подходов в преподавании фортепиано. В связи с этим от педагога требуется постоянная вдумчивая работа над подбором музыкального репертуара, над которыми работает ученик, творческий подход к их интерпретации и способам овладения их специфическими трудностями. Даже в тех случаях, когда трудно найти новую деталь тракторки, почти всегда есть возможность внести те или иные улучшения в процесс усвоения этого произведения учеником, ускорить овладение техническими приёмами и сделать работу интересной и для себя, и для ученика. Информационные технологии, такие как телевидение, компьютер, интернет проникают во все сферы деятельности человека и позволяют выйти на другой уровень обучения, тем самым облегчая его. В наше время работу творчески работающего преподавателя невозможно представить без применения компьютера и использования сети интернет, которые способствуют повышению эффективности обучения. Применение информационных технологий – мощный стимул для обучения и открывает дополнительные возможности в приобретении новых знаний:

- сведения о композиторах и об исполнителях;
- прослушивание аудиозаписей и видеозаписей в сети интернет;
- поиск новой нотной литературы;
- участие в различных интернет - конкурсах и фестивалях и др.

Всё это позволяет заинтересовать, оживить и без того скучную, сложную, кропотливую, подчас, изнурительную и трудоёмкую работу над музыкальным произведением. Необходимы новые, инновационные подходы к работе над произведением, начиная с его разбора до полного завершения.

Положения инновационной педагогики следующие:

- от знания к действию;
- духовно – нравственное развитие личности;

- использовать современные теории воспитания.

Работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания, которое облегчает разбор текста. Есть два способа ознакомления с новым сочинением:

– с помощью педагога, который своим исполнением знакомит ученика с произведением, воодушевляя и стимулируя его к предстоящей работе;

– прослушивание изучаемого сочинения в аудиозаписи, видеозаписи, с помощью сети интернет, в исполнении лучших пианистов мира. Следует учесть, что очень важно начинать прослушивание произведения с нотным текстом перед глазами. После предварительного ознакомления с новым произведением надо сделать его анализ:

- охватить общее строение и характер;
- характер частей и соотношение между ними;
- основные моменты трактовки;
- характерные технические приемы;
- обратить внимание на тональность (знаки при ключе), темп, размер.

Работу над музыкальным произведением всегда следует начинать с тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе. Ответственный момент на начальном этапе разбора произведения – выбор аппликатуры. Правильная и удобная аппликатура способствует максимально техническому и художественному воплощению содержания произведения. Сложная и тонкая область, требующая постоянного воспитания и контроля – «пение» на фортепиано. Работа над звуком считается самой тяжелой и кропотливой. Важно воспитывать в учениках эстетическое отношение к звуку как носителю художественного образа. Разучивая музыкальное произведение так же важен ритмический и слуховой контроль. Полезно всегда считать вслух как в начальном периоде разбора, так и при исполнении готового и уже выученного произведения. Динамика также является одним из важных моментов в работе над произведением. Педагог должен всегда обращать внимание на грамотное использование педали. Глубоко вникая и понимая авторские указания, относительно артикуляции, штрихов, фразировки, динамики, педализации и т.п., ученик становится участником всего творческого процесса.

Задачи заключительного этапа:

- умение играть произведение уверенно, убедительно;
- умение играть при любой обстановке и на любом инструменте.

Уверенность и убежденность исполнения достигается тогда, когда устранены все технические и художественные трудности. Задача педагога - уметь настроить ученика перед концертным выступлением, внушить ему уверенность в своих силах, а после выступления отметить положительные результаты похвалой и проявить корректность в выражении критики. Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим начиная с самого разбора

текста до момента выхода ученика на сцену. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на сцене. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности и вдумчивости. Это одно из самых главных условий для преодоления волнения на сцене.

Список литературы

1. Баренбойм Л.А. За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – 368 с.
2. Мндоянц А.А. Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. – М.: Изд. ЦМШ при МГК им. П.И.Чайковского, 2005. – 86 с.
3. Седракян Л.М. Техника и исполнительские приемы фортепианной игры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности “Музыкальное образование”. – М.: Изд. ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 94с.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДМШ НА ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИИ В ПЕРИОД КАРАНТИНА

Нуждина И.М.
концертмейстер, преподаватель по класу фортепиано
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Непросто пришлось преподавателям и ученикам работать в период изоляции. Специфические сложности возникли и при работе концертмейстера. Работать привычным образом не получилось.

Первая сложность, которая возникает, это найти ноты произведений, которые концертмейстер играет с учениками. Не все произведения есть в интернете, да и пункты, где можно распечатать ноты, оказались закрыты. У струнников и духовиков на руках только партии своего инструмента. У струнно-щипковых инструментов партии прописаны с аккомпанементом. Преодолев сложности по добыче партий, концертмейстер должен записать фонограммы.

Счастлив тот концертмейстер, у которого дома есть своё, хорошо настроенное фортепиано. В любом случае ученику придется самостоятельно настраивать инструмент под строй инструмента концертмейстера. Поэтому концертмейстер, прежде всего, должен записать аудио для настройки инструмента ученика. А вот дальше возникает наибольшая сложность. Дело в том, что на занятиях с учеником, концертмейстер обычно читает с листа свою партию и редко проучивает её отдельно. Концертмейстер слышит всё произведение цельно, а не отдельными инструментами. Когда пианист играет только свою партию, то слышит как бы совсем новую му-

зыку, незнакомую, и понимает, что он её не знает. Всегда есть какие-то неудобные места, где, читая с листа, пианист облегчает фактуру. Но когда звучат 2 инструмента, и всё внимание на ученика, такие места не особо заметны. А когда необходимо записать фонограмму, концертмейстер не может себе позволить небрежно относиться к тексту. Так же существуют проблемы с переворотами страниц. Когда концертмейстер на уроке или на сцене играет, сам переворачивая страницы, одной рукой продолжая играть небольшой фрагмент, выпуская другую руку, это выглядит вполне естественно. Но на записях это очевидно и некорректно. Выясняется, что моменты с переворотами тоже оказываются непроученными, и приходится ещё кого-то сажать рядом, кивать ему в нужный момент, чтобы перевернуть страницу. Концертмейстер всегда, играя с учеником, очень внимательно его слушает, мгновенно реагирует на какие-то задержки, отставания, повторения, темповые изменения. Ученик по большей части играет так, как получится, а концертмейстер всегда готов его подхватить, при этом звучание не прекращается. Концертмейстер, записывая свою партию, пропевает про себя партию ученика, считает все паузы, держит ровный темп и соблюдает темповые отклонения там, где это необходимо.

Пианист записывает фонограммы в разных темпах, чтобы для ученика был рабочий темп и более подвижный. Так же пианист учитывает звучание и особенности инструмента, с которым должен играть, соблюдая разную артикуляцию, привычный баланс. Концертмейстер, безусловно, находится в контакте и с учеником, и с преподавателем, обменивается записями для того, чтобы знать, в каких темпах делать записи. Есть произведения, где крайние части в одном темпе, а средние - в более подвижном. Соответственно концертмейстер делает несколько записей, где темпы крайних частей сохраняются, а темпы средней части разные. Иногда пианист делает записи отдельной части в разных темпах.

Вроде бы всё концертмейстер может предусмотреть, но гораздо сложнее ученику-инструменталисту. Дети могут свою партию играть одни, могут с концертмейстером, но опыта игры под фонограмму у них нет. Дело в том, что играя в ансамбле, концертмейстер очень внимательно слушает ученика, а вот ученик чаще всего вообще не слушает концертмейстера. И ему на уроке по большей части всё равно, что там играет пианист. Дети не всегда знают, как его и зовут, и вообще он им мешает. Их порой возмущает, если вдруг им что-то скажет человек, сидящий за пианино.

Кардинально меняется ситуация, когда ребёнок должен сыграть под запись аккомпанемента. Он вдруг слышит совершенно незнакомую музыку, потому что до этого особо её и не слушал. Вот здесь ребёнок вынужден развивать умение слушать и слышать партнёра, то, чем раньше он и не занимался. Ученику удобно вступать, если произведение начинается со вступления пианиста. Но если начинается произведение одновременно, или начинает солист, то начать вместе уже непросто. Обычно пианист

очень внимательно смотрит на солиста, готовый в любой момент вступить. Здесь такой возможности нет. Поэтому, предугадывая эти сложности на записи, пианист может легонько постучать четверти пустого такта по пюпитру, чтобы ученик их услышал, а потом начинать игру.

Дети не всегда могут держать единый темп, на их темповые отклонения обычно чутко реагирует концертмейстер. Он придерживает ученика или бежит вместе с ним, если чувствует, что ученик его не слышит. При игре под фонограмму, если ученик убегает, запись будет продолжать звучать в едином темпе, и партии расходятся, ученик теряется. Если ребёнок замедляет, или спотыкается, а потом по привычке повторяет пару нот и пытается идти дальше, тоже партии расходятся, и музыка останавливается. То есть ученик должен учиться играть в одном темпе, не останавливаясь, где-то уметь подхватывать свою мелодию. Это для него совершенно новый опыт. Его этому не учили. У ученика куча своих сложностей, а тут параллельно приходится слушать другого человека, и подстраиваться под него, при этом попутно справляться со своими задачами. В итоге, у него одна цель - сыграть вместе с фонограммой. А свои исполнительские задачи уходят на второй план, и ученик теряет в качестве своего исполнения.

Что касается баланса, при очной игре концертмейстер всегда чутко реагирует на соотношение звучания двух инструментов. Когда же ученик играет под фонограмму, возможности воспроизведения аудиозаписи могут быть минимальными, и ученик может плохо слышать партию фортепиано. Но даже если он хорошо её слышит, когда пытается сделать совместную запись на другой аудионоситель, то инструмент ученика будет хорошо слышен, а вот партия фортепиано может едва различаться. Поэтому речи о хорошем звуковом балансе быть не может. Конечно, здесь речь идёт о самых обычных учениках детской музыкальной школы, и самых простых и доступных технических возможностях.

В период изоляции мы все в интернете могли видеть очень интересные, качественные записи, записанные профессиональными коллективами, где отработан и звук, и баланс, и качество исполнения. В комментариях исполнители пишут, что делали записи дома под метроном, а потом звукорежиссёр сводил их вместе. Нашим обычным детям сложно играть под метроном, потому что тут тоже надо уметь слушать и играть без ошибок произведение от начала до конца, при этом эмоционально и естественно. А мы, к сожалению, не имеем аппаратуры звукорежиссёра, чтобы сводить звук и управлять балансом.

Хотелось бы сказать и о большой роли родителей учеников в процессе записи выступления. Родители организуют пространство для видеозаписи, включают на носителе фонограмму, делают записи. Мамам и папам тоже непросто делать записи в большом количестве дублей, т.к. далеко не первый вариант устроит ученика. Потом нужно отослать эти записи педагогу, концертмейстеру. Возможно, преподаватели решат что-то изменить и

в фонограмме, ориентируясь на исполнение ученика, и тогда концертмейстер заново делают свою запись, вновь отсылают учащемуся. Всё опять идёт по-новому, пока результат не удовлетворит всех заинтересованных.

Я очень благодарна родителям, которым хватает терпения помогать своим детям, при этом сохранять любящую и спокойную обстановку в семье. Что интересно, после такого опыта занятий, ученикам было в огромное удовольствие вернуться к привычному, очному формату занятий. Дети смогли сконцентрироваться на своей партии, получать от этого удовольствие, и не заботиться об ансамбле с концертмейстером. Потому что эту работу делает в основном концертмейстер. Только действительно увлечённые и одарённые дети способны сотрудничать в ансамбле с концертмейстером на равных. Ученики поняли, насколько непросто слушать, ловить и подхватывать партнёра по ансамблю. Они по новому взглянули на работу концертмейстера, и стали с уважением относиться к педагогам.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И НЕОБХОДИМЫЕ НАВЫКИ В РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДМШ И ДШИ

Паскичева Д.С.
преподаватель, концертмейстер
МАУДО «ДМШ№6 им.С.Сайдашева» г. Набережные Челны

Наверное, каждый пианист-педагог когда-либо работал или работает в качестве концертмейстера. Поэтому каждому из нас в той или иной мере знакомы законы ансамблевых соотношений, чуткость к партнеру, неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. К сожалению, нередко приходится наблюдать, что концертмейстер просто играет свою партию. Почему это происходит? Можно много спорить о том - является ли искусство концертмейстерства каким-то даром свыше, или этому можно научиться. И да, и нет. Конечно, концертмейстер должен научиться многому, очень многому. Остановимся на основных, наиболее важных моментах.

Концертмейстеру приходится *приспосабливать* свое видение музыки к исполнительской манере солиста. В рамках музыкальной школы наоборот- в тандеме с педагогом, подтягивать ученика-солиста к своему слышанию, пониманию произведения. Ведь в конечном результате, слушатель всегда ждет от исполнителей единого замысла: содержательного и убедительного. Например, концерты Вивальди играют и струнники, и народники, и духовики, и пианисты в переложениях. А часто ученики и не знают - кто такой Вивальди, чем он знаменит, когда и где жил и т.д.

Еще одна трудность в концертмейстерстве - это *непредсказуемость*. Солист играет или поет произведение, неоднократно исполняемое им ра-

нее, а концертмейстер, в силу больших объемов работы, занятости, часто вынужден играть с листа. К тому же надо быть готовым к любым поворотам - солист может забыть или выпустить текст, не вступить вовремя, перескочить в другое место произведения. Каким же надо обладать хладнокровием, мастерством и мобильностью реакции, чтобы выйти из трудного положения, сделав это почти незаметно для слушателя. Важным критерием в умениях концертмейстера является также *удобство*. Удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом - это основное условие для совместной успешной работы с любым солистом, главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера. Еще один момент- ансамбль не может состояться, если концертмейстер не знает специфики инструмента своего солиста - законов звукоизвлечения, дыхания, техники. Аккомпанируя, например инструментальный концерт, концертмейстер должен выработать в себе дирижерские качества: тембральный слух, представление об оркестровом звучании, и т.д.

Ансамблевые задачи подразумевают и видение (наряду со своей партией) верхнего нотного стана, раскрывающего посредством мелодии и поэтического текста смысл произведения, учет органичных пауз, особенностей дыхания певца (или солиста-духовика) и связанной с ним длительности (!) нот, знание строения музыкальной фразы - ее логики. Если это вокальная фраза-то и выразительности произнесения слова в пении. Эти навыки и умения помогают не теряться при малейших ритмических отклонениях, которые допускает солист (очень часто такой ритмической свободой исполнения отличаются вокалисты и струнники). Разве не говорят подобные факты не только о высоком мастерстве, но и просто о человеческой самоотверженности, мужестве, необходимом в столь, казалось бы, «незаметной» профессии. Чем отличается понятие аккомпаниатор от концертмейстера? Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с солистом его партии, репертуара, знание вокальных и инструментальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать солиста, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т.д. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединятся педагогические, психологические, творческие функции. Когда солист и концертмейстер длительное время работают совместно, рождается общий для них исполнительский план: соотношение темпов, динамика, фразировка и т.д. Но, к сожалению, как уже говорилось, фактор внезапности имеет очень большое значение в профессии аккомпаниатора. И для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того чтобы он мог быть настоящим помощником солиста, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмей-

стера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкальный охват, видение всего произведения: формы, партитуры, состоящей из ТРЕХ строчек – это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста. В этом и состоит специфика его профессии. Но все же и при этом часто бывает, что концертмейстер не имеет возможности учить произведение долго, постепенно. Он должен по возможности БЫСТРЕЕ понять его характерные особенности: темп, динамику, характер, соразмерность частей, особенности кульминаций. В кульминациях аккомпаниатор должен быть особо внимательным, чтобы поддержать солиста. Именно в силу всех этих задач, стоящих перед концертмейстером, он обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающим большое количество стилей, умеющим моментально сориентироваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать. Иосиф Гофман писал: «...старайтесь...предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента». Профессия концертмейстера имеет одну характерную особенность: рамки охвата музыкального текста у концертмейстера должен быть более широким, чем у пианиста, играющего лишь сольные произведения. Уже отмечалось, что перед глазами концертмейстера находится партитура из 3-х нотных станов. Умение скоординировать мелодию, расположенную на верхней строчке, со всей остальной фактурой, заключенной в 2-х нижних – очень важно. Нельзя разбирать только свою партию. Концертмейстер не может быть полезен солисту, если не сумеет выручить его, подсказать ему направленность развития музыки или, в случае надобности, слова. (Вообще, поэтический текст – это особая категория. Постепенно у концертмейстера вырабатывается навык чтения слов одновременно с исполнением фортепианной партии). Если любого пианиста-педагога или концертмейстера спросить, как легче всего научиться читать с листа, он ответит нечто подобное: «Чтобы научиться читать с листа, нужно много читать с листа». Да, без постоянной, систематической практики навык чтения с листа выработать невозможно. Однако чтение с листа представляет собой не просто «проглатывание» текста, оно предполагает и логический анализ того, *что* вы читаете. Необходимо не только без остановок, в подвижном темпе исполнить то или иное произведение, но и воспроизвести его образно-эмоциональный строй, характерные стилистические особенности – это очень важно.

Гофман говорит: «Развивайте свое умение читать с листа, много играя аккомпанементы, и старайтесь во время исполнения своей партии читать и внутренне слышать также партию солиста». Как упражнение можно рекомендовать пианисту правой рукой играть строчку солиста, а левой – басовую линию. Средняя строчка при этом пропускается. Постепенно в удобных местах можно включать и гармоническую ткань из партии правой руки. Следующий этап – сделать на ходу переложение трехстрочной партитуры для двух рук. Это упражнение позволяет освоить элементы импровизации, т.е. варьирования гармонической фактуры. Таким образом можно

научиться охватывать всю нотную партитуру. (Владение этим навыком часто выручает меня на зачетах и концертах, когда ребенок-солист-инструменталист теряет текст. Для «профилактики» растерянности в таких ситуациях для учащегося очень хороша работа с фонограммой в младших классах, которая позволяет наработать навык игры с любого места.)

Транспонирование.

Трудно переоценить роль навыка транспонирования в деятельности концертмейстера. Причем этот навык необходим как в вокальном, так и в инструментальном классе. Если у вокалистов причиной к изменению тональности исполнения может быть, например, не совсем здоровый голосовой аппарат, или нет нот в нужной тональности, т.е. тиссетура не подходит конкретному голосу, то у инструменталистов тоже есть причины: часто у духовиков встречается такая проблема, как скудность репертуара. И произведения, написанные для одного инструмента, играют на другом, т.е. на инструменте с совершенно другим строем. Или инструмент не строит с фортепиано и концертмейстеру приходится сходу играть на полтона, а то и на тон выше или ниже (часто это встречается у медно-духовых инструментов).

Как же овладеть навыком транспонирования?

Для начала обязательно проанализировать произведение и лишь потом приступить к транспонированию. Вообще, транспонирование подразумевает как необходимое условие- знание того, что именно вы транспонируете. В условиях ДМШ транспорт встречается не так часто как подбор, к примеру, гармонического аккомпанемента, особенно если солист-ученик начальных классов (пример духовики. Часто, как я уже упоминала, инструмент не строит с фортепиано и концертмейстеру приходится транспонировать на секунду, а то и на терцию. Самый трудный транспорт у меня был романс Яхина «Белый парус» - «Ак жылкын» из ми минора - в соль минор).

Транспонирование на терцию.

Как это ни парадоксально, но транспонирование на терцию в какой-то мере легче и удобнее для глаза, чем на секунду. Ноты на линейках, остаются на линейках, но либо на 1 выше, либо ниже. Ноты же расположенные между линейками остаются в прежней позиции - зрительно это воспринимается легче. Есть еще одна «шпаргалка» при транспонировании на терцию – если на терцию вниз - то ноты написанные в басовом ключе читаются как ноты в скрипичном но на октаву ниже. Партию правой руки написанной в скрипичном ключе придется транспонировать уже другим способом, а совмещать 2 способа одновременно очень неудобно. Есть еще один оригинальный способ транспонирования на терцию. Замазывается верхняя строчка 5 линейного стана и пририсовывается 1 линейка снизу. Таким образом, нотный стан сместился на 1 линейку вниз (этот способ для транспонирования на терцию вверх), если надо на терцию вниз, то замазывается

нижняя линейка нотного стана, а добавляется верхняя. Соответственно при ключе вклеиваются или пририсовываются знаки новой тональности. Этот способ хорош, если есть возможность поработать с нотами, т.е. транспорт не нужен экстренно. Из всего вышесказанного можно вывести следующую формулу: при транспонировании знакомого произведения на 1-м месте находится слух, на 2-м месте зрение. При транспонировании малознакомого произведения на 1-м месте зрение, а на 2-м - слух.

Концертмейстер на концертной эстраде.

Несколько советов в тезисах:

- 1). Помнить, что акустика пустого зала значительно отличается от акустики заполненного.
- 2). Лучше слегка приоткрыть крышку рояля (подставочка величиной со спичечный коробок). Тембр рояля при этом обогащается, хотя громкость не увеличивается.
- 3). Заранее подготовить стул или банкетку, проверив высоту сидения, чтобы на концерте не отвлекать этим внимание солиста и слушателей.
- 4). Заранее разложить ноты в соответствии с программой. Лучше не делать закладки, а отмечать в конце произведения карандашом страницу следующего. Это сокращает время поиска нужного произведения.
- 5). Выходить на эстраду нужно вместе. Концертмейстер пропускает солиста вперед. Исключение допускается в том случае, если концертмейстер женщина, а солист мужчина.
- 6). Подойдя к роялю, концертмейстер должен положить все ноты слева и не садиться к инструменту пока не смолкнут приветственные аплодисменты.
- 7). На пюпитр не стоит ставить более одного нотного издания. Сыграв очередное произведение, лучше положить его под пачку нот.
- 8). Правая сторона пюпитра, обращенная к публике, не должна загромождаться нотами, носовым платком и т.д.
- 9). Во время аплодисментов не нарушать впечатление от только что исполненного произведения: например не производить замену нот и др. отвлекающие действия.

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ

Пономарева М.Ф.
Осиновский филиал МБУ ДО «ДМШ г. Зеленодольск РТ»

Современная вокальная школа исторически сформировалась на основе итальянской вокальной школы. В эпоху возрождения в Италии были написаны первые оперы, кантаты, оратории, мессы. Уже тогда к исполни-

телям вокальной партии предъявлялись высокие требования: большой диапазон голоса, полётность звука, чистота тембра, техническое и исполнительское совершенство, хорошая дикция, высокая культура и артистизм. Все эти данные и поныне определяют степень профессионализма.

Цель – формирование системы специальных знаний, умений и навыков с помощью специальных вокальных и дыхательных упражнений, позволяющих активно обогатить и расширить опыт музыкально-творческой деятельности обучающихся.

Задачи:

- развитие природных вокальных данных обучающегося, овладение профессиональными певческими навыками (силы, диапазона, беглости, тембральных и регистровых возможностей);

- овладение техникой вокального исполнительства (певческое устойчивое дыхание на опоре, дикционные навыки, навыками четкой и ясной артикуляции, ровности звучания голоса на протяжении всего диапазона голоса);

- овладение навыками художественной выразительности исполнения, работа над словом, раскрытием художественного содержания и выявлением стилистических особенностей произведения (фразировкой, нюансировкой, агогикой, приемами вхождения в музыкальный образ, сценической, мимической выразительности);

- воспитание трудолюбия, целеустремлённости и упорства в достижении поставленных целей.

Методы и принципы обучения.

Учитывая, что каждый ученик есть неповторимая индивидуальность, обладающая свойственными только ей психическими, вокальными и прочими особенностями, образовательный процесс требует всестороннего развития этих особенностей и творческого подхода к методам развития.

Методическое пособие предполагает реализацию следующих музыкально-педагогических принципов:

1. принцип единства художественного и технического развития голоса;

2. принцип постепенности и последовательности в овладении мастерством эстрадного пения;

3. принцип всестороннего развития, посредством подбора специальный вокально-дыхательных упражнений;

4. принцип индивидуального подхода к обучающемуся – этот принцип надо подчеркнуть особо, так как сольное пение отличается многообразием индивидуальных исполнительских манер и имеет жанровую многоплановость.

Основные методы, используемые на занятиях сольного вокала:

1. метод демонстрации – объяснение и показ профессионального вокального звучания, использование наглядных пособий, личный пример;

2. метод упражнений – систематическое использование «распевочного» материала для развития голосового аппарата. Комплекс упражнений составляется индивидуально для каждого воспитанника, исходя из имеющихся вокальных недостатков;

3. фонетический метод – специальный метод вокального обучения, выраженный в воздействии фонем на звучание певческого голоса и работу голосового аппарата;

4. концентрический метод – начинать вокальную работу целесообразнее с наиболее простых способов звукообразования (с натуральных регистров, не допуская напряжения в голосе, силу голоса соизмерять с индивидуальными и возрастными возможностями ребенка);

На занятиях необходимо сочетать пассивные и активные методы обучения. Одним из обязательных условий гармоничного развития обучающихся является формирование у каждого ребенка установки на сохранение здоровья и здорового образа жизни. Для этого на занятиях применяются дыхательная и артикуляционная гимнастики, элементы самомассажа, а также беседы об охране голоса.

Поскольку, в начале обучения певческий аппарат ученика несовершенен и недостаточно развит, нельзя сразу давать большие нагрузки на голосовые связки.

Необходимо помнить о важнейших принципах обучения:

- индивидуальный подход, постепенность и последовательность процесса развития голосового аппарата, так как форсирование этого процесса может оказать пагубное воздействие на певца и испортить его голос.

Кроме того, надо запретить ученику самостоятельно заниматься вокалом до тех пор, пока у него не появятся, мышечные и рефлекторные ощущения и он сам сможет, должным образом себя контролировать.

Занятия с учеником начинаются с пения упражнений, которые с самого начала должны быть направлены на развитие подвижности голоса, устранение недостатков, расширение диапазона. У каждого ученика свои недостатки, поэтому следует упражнения подбирать индивидуально и целенаправленно на устранение недостатков и совершенствование голосового аппарата. В начале распевания должны быть простыми, без сложных технических задач.

Повторение одних и тех же музыкальных фраз способствует приобретению прочных навыков правильного звукообразования.

Начальные упражнения строятся на примарном тоне в центре диапазона. С первых же уроков следует определить в голосе примарный тон, т.е. наилучшее звучание тембра на определенном звуковысотном уровне, на определенном гласном звуке, а затем стараться приблизить к нему все остальные, постепенно расширяя диапазон и выравнивания голоса на всех гласных. При этом вначале лучше брать слоги со звонкими согласными

«м», «н», «з», «р» они помогают найти головное резонирование и способствуют яркому, близкому звучанию.

Одновременно надо требовать естественности и четкости произношения. Для того, чтобы достичь легкости в произношении согласных и гласных звуков, необходимо направить внимание ученика на дикцию и артикуляцию. Особенно полезно проговаривать скороговорки, народные прибаутки, например: «Андрей воробей не гоняй голубей, гоняй галочек изпод палочек», «Боронила борона по боронованному полю», «Из под топота копыт пыль по полю летит», «На зарядку становитесь, силу ловкость покажите нам» и т.п.

Детям необходимо дать понимание того, что согласные вместе с гласными помогают точному интонированию. Именно поэтому так много надо заниматься на слоги. Наиболее удобными упражнениями для начинающих певцов являются: «ди», «лю», «лѐ», «ма», «зи», «бра» и т.д. Настойчивая же работа над дикцией освободит и разовьёт артикуляционный аппарат детей, который часто бывает вялым, пассивным, зажатым. Большое значение в обучении имеет певческое опертое дыхание, поэтому при работе с учеником необходимо обратить внимание на то, как он дышит. Дыхание должно быть спокойным, бесшумным без толчков.

Несколько упражнений на дыхание без движений.

1. Набираем нужное количество воздуха, фиксируем его и медленно выпускаем сквозь зубы, как бы цедя вариант; закрытым звуком, через нос.

2. Набираем воздух активно и резко выпускаем, повторяем упражнение несколько раз.

3. Сделать глубокий вдох, открыть рот, положить язык на нижнюю губу и открытым ртом, медленно прочитать стихотворение:

Гоня холодную зиму.

В моей душе восходит солнце,

В экстазе идолопоклонница

Молюсь таланту своему.

Это четверостишие надо повторять 3-4 раза и использовать в качестве аутотренинга.

4. К числу дыхательных упражнений относиться и «долговорка». Глубоко вздохнуть, задержать дыхание и медленно произнести:

Как на горке на пригорке

Встали двадцать два Егорки:

Раз Егорка, два Егорка, три Егора и т.д.

Такое долгое дыхание появиться не сразу, но постоянными тренировками можно добиться прочтения на одном выдохе не менее 22 «Егорок».

Как известно из вокально-педагогической практики, некоторые педагоги предпочитают одно дыхание другому (ключичному, грудному, брюшному, нижнерёберному). Однако, по моему глубокому убеждению, при пении, как детей, так и взрослых используется смешанное дыхание. И если

при пении ребёнок дышит правильно, то и не следует на этом обострять внимание.

Приступая к исполнению упражнений, вокализов и произведений композиторов, ученик должен знать и четко представлять себе задачи, которые ему предстоит разрешить.

Правила юного певца

- 1. Вдох осуществляется через нос в нижнюю часть лёгких (особенно важно в начале обучения)**
- 2. Набирай достаточное количество воздуха, т.е. столько, чтобы не было ощущения переполненности в грудной клетке. Зафиксировав это состояние, сомкни связки одновременно с подачей воздуха из лёгких.**
- 3. Старайся петь легко, без толчков, ровным звуком.**
- 4. Сохраняй высокую позицию при переходе от высоких нот на более низкие, т.е. не теряй ощущение высоты звука на всём диапазоне.**
- 5. Маленький язычок держи в состоянии зевка, максимально поднятым. Тогда звук будет округленным и не встретит препятствия при выходе из гортани. Звук направляй в область передних зубов, обеспечивая при этом близкое и яркое звучание.**
- 6. Внимательно следи за чистотой интонации, не допускай фальши.**

Полная отдача сил и высокий коэффициент работоспособности зависят от воли, дисциплины, хорошего физического состояния и здоровья ребёнка. В ходе занятий педагогу необходимо изучать характер, темперамент, музыкально-артистические способности, вокальные данные ученика и степень его творческой способности. В соответствии с этим и определять задачи, которые каждый из учеников класса должен решать в процессе обучения.

Для того, чтобы хорошо, полноценно работать, надо втянуться в работу, настроиться, собраться, разогреться, размяться, распеться и т.п. Это первое с чего должен начинать вокалист в пении: так же, как разогревают перед выступлением мышцы балерины или спортсмены.

Несколько примеров из личной практики.

1. У одного ученика во время пения выявились такие недостатки, как зажатость рук, шеи и корпуса. Постоянные напоминания педагога о том, что необходимо освободить тело, расслабить руки, твёрдо и красиво стоять на ногах, смотреть вперёд, спокойно и бесшумно дышать, не зажимать челюсть, правильно и красиво открывать рот, помогли ему вскоре раскрепоститься. Появился красивый тембр, уверенность, чувство свободы.

2. Для начинающей моей ученицы были характерны другие недостатки: плоский звук без опоры, беспокойная гортань. Ей надо было помочь округлить и выровнять звук, найти ощущение опоры. Для начала мне было необходимо показать полный зевок – поднятие лёгкого нёба и маленького язычка кверху. Далее показать работу мышц диафрагмы, для чего ей следовало, повторяя вслед за мной; поставить руки на пояс, сделать глубокий

вдох носом и почувствовать, как опускается диафрагма, и расширяются нижние рёбра. Систематические упражнения на дыхание так же помогли исправить свои основные недостатки.

3. Для ученицы Алины зажималась гортань при пении, а происходило это всего лишь из-за того, что она при шумном вдохе набирала большое количество воздуха, чем требовалось, запирала дыхание и начинала петь форсированным, напряжённым, фальшивым звуком. Для начала я рекомендовала ей бесшумно набирать одновременно через нос и рот небольшое количество воздуха и, не поднимая ключиц и плеч, чуть затаив дыхание, сделать полных зевков и начать петь, создавая при этом активную атаку звука.

4. Одна из учениц не могла долгое время преодолеть переходные звуки, поскольку в её среднем регистре было много грудного резонирования. Обычно на переходных звуках предлагается переводить звук с грудного резонатора в головной. Для ощущения же головного резонатора этой ученице было предложено начинать упражнения с немого звука «м», запомнить возникшее ощущение и зафиксировать это головное звучание. Перейдя к упражнению на слоге «ми», надо было поставить задачу сохранить ощущение немого состояния (звучание) и верхнюю позицию звука. Привыкая к новому звукообразованию и нарабатывая примеры мышечных ощущений, ученица постепенно стала овладевать всеми звуками среднего и верхнего регистра.

Заключение. Необходимо приучать учеников к самоконтролю, к умению услышать правильное звучание собственного голоса и научит управлять им.

В зависимости от недостатков артикуляции и звукообразования ученику рекомендуется петь вокализы. Основная цель при этом - выявление тембральных качеств голоса, овладение кантиленным звучанием, освоение технических приёмов, развитие музыкальности. Поют вокализы, как правило, с названиями нот или на гласный звук. Наиболее подходящие вокализы для начинающих певцов – мелодичные и несложные их авторы: Абт, Зйдлер, Мирзоева, Велинской.

От упражнений к вокализам, от вокализов к народным песням и произведениям композиторов. Такая последовательность необходима для усвоения и закрепления певческих навыков, профессиональной подготовке вокалиста.

Начинающий певец развивается как музыкант и исполнитель на правильно подобранном репертуаре, поэтому принцип формирования репертуара является одним из основных в вокальной педагогике, музыкальные произведения нужно выбирать очень осторожно, учитывая индивидуальность ученика, его технические и артистические возможности, музыкальность, темперамент, внутреннюю интуицию, умение образно мыслить, сценическую внешность.

На начальном этапе обучения обычно используются лёгкие песни советских композиторов т.к. В.Шаинский, Е.Крылатов, Г.Гладков, М.Парцхаладзе, Э.Ханка, Ю.Чичков. Классические песни и романсы таких композиторов как А.Варламов, М.Глинка, А.Моцарт, Ф.Шуберт, П.Чайковский, М.Гурилёв. Что касается народных песен, как правило, они, построены на небольшом диапазоне, тесситура их весьма умеренна, текст прост и доходчив. Поэтому большинство их удобно использовать в учебном процессе.

При выборе репертуара, я обращаю внимание на аккомпанемент и фонограмму. Аранжировки должны быть ритмически не сложными, гармонически простыми и всегда должны помогать ученику вести мелодическую линию.

Прежде чем приступить к разучиванию произведения, полезно совместное изучение нотного текста: разбор поэтического и музыкального текста, поиск кульминации, обозначение мест вдоха, разбор динамики, штрихов, выявление особенностей мелодии и ритма. Такой широкий анализ необходим для воспитания музыкального вкуса ученика, развития его воображения и артистичности.

При составлении репертуара юного певца следует, безусловно, исходить из его возможностей, из его творческой индивидуальности.

Лишь в том случае можно достичь хорошего результата и подготовить ученика к работе на профессиональной сцене.

И чем лучше отношения между педагогом и учеником, тем скорее и успешнее будет пройден долгий и трудный путь вокалиста.

Список литературы

1. Подымов Л.П. Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой. / Издание 2-е. Казань: Изд-во «Новое Знание» , 2000г.
2. Розенберг М.А. Развитие интеллектуально-художественных способностей детей в ДМШ: Из работы в ДМШ№1 г. Казани: Издательство КГТУ, 1997.
3. Работнов Л.Н. «Основы физиологии и патологии голоса» Изд-во г. Москва 1932г.
4. Ярославцева Л.В. «Зарубежные вокальные школы» Изд-во г. Москва 1981г.
5. Дмитриев Л.Б. «Основы вокальной методики» Изд-во «Музыка» г. Москва 2000г.
6. Васильев М.П. «Анализ голосового аппарата вокалиста» г. Санкт Петербург 1997г.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ

Прилукова А.А.
преподаватель хореографии
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

В свете последних событий, во времена всемирной пандемии COVID-19, вопрос применения новых технологий обучения детей стал наиболее остро. Как никогда, мы молодые педагоги, поняли остроту необходимости внедрения новых технологий, методов и форм обучения в преподавании классического танца.

Сам термин «технология» (от греческого *téchne* – искусство, мастерство, умение), применительно к сфере образования, обозначает совокупность научно и практически обоснованных методов и инструментов для достижения желаемого результата в любой области образования. Применяемые в педагогике технологии имеют практический, прикладной характер и предполагают такое построение деятельности педагога (преподавателя), в котором входящие в него действия представлены в определенной последовательности, обеспечивающей достижение прогнозируемого результата.

К слову, традиционные технологии, используемые при обучении детей хореографии, основаны на методах и рекомендациях по изучению истории становления и развития искусства танца, изучении основ музыкального движения, танцевальной техники, построения и разучивании танцевальных комбинаций, постановке танца, отработке движений. Эти технологии доказали свою эффективность и продолжают широко применяться в настоящее время. С другой стороны, в современных условиях в основу деятельности всех субъектов педагогического процесса заложена модель «Я сам учусь, а не меня учат», т.е. перед работниками сферы дополнительного образования, занятыми обучением детей хореографии, стоит задача развития у воспитанников таких качеств, как самостоятельность, активность, инициативность в поиске ответов на вопросы, активное применение полученных умений и навыков в практической деятельности. Решению данной задачи оптимально соответствует использование инновационных методов и технологий, все более широко используемых в обучении хореографии.

В настоящее время широко используются видео технологии. Сегодня стало проще создавать, распространять и применять видеозаписи с мастер-классами, показательными выступлениями. Создатель видеоматериала имеет право использовать его по своему усмотрению, в том числе преподавать. Очень удобно использовать современные мобильные гаджеты (смартфоны, ноутбуки, видеокамеры и т.п.). Например, преподаватель за-

писывает на видеокамеру мобильного телефона репетицию танцевального номера, а затем воспроизводит его на большой экран с помощью проектора, внимательно изучая точность исполнения танцевальных движений и комментируя допущенные ошибки. Считаю, необходимым с первого года обучения вместе с родителями и учениками организовывать периодические просмотры балетных постановок, чтобы учащиеся получили представление о том, чем они будут заниматься и привить любовь к классическому танцу. Нельзя не сказать о широкой возможности использования платформы для проведения видеоконференций и уроков в режиме онлайн-ZOOM. Данный вид связи был очень востребован во время пандемии.

Таким образом, инновационные технологии в хореографической школе востребованы и необходимы при обучении детей классическому танцу.

Список литературы

1. Брунь Е.А. Современные образовательные технологии и методики, используемые при обучении детей хореографии / Е.А. Брунь. – [электронный ресурс]. – режим доступа: http://cdt.goruno-dubna.ru/wp-content/uploads/2015/09/Brun_Sovremennye_obrazovatelnye_tehnologii_i_metodiki.pdf (дата обращения: 28.08.2020).

2. Самоволикова Т.Л. Инновационные технологии обучения детей хореографического коллектива / Т.Л. Самоволикова. – [электронный ресурс]. – режим доступа: <http://psihdocs.ru/innovacionnie-tehnologii-obucheniya-detej-v-horeograficheskom.html> (дата обращения: 28.08.2020).

3. Мясарова, О. А. Инновационные методы преподавательской деятельности на уроках хореографии / О. А. Мясарова. — Текст : непосредственный // Теория и практика образования в современном мире : материалы XI Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, октябрь 2019 г.). — Санкт-Петербург : Свое издательство, 2019. — С. 8-12. — URL: -режим доступа <https://moluch.ru/conf/ped/archive/343/15304/> (дата обращения: 28.08.2020).

РАЗВИТИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ракипова Р.Н.

преподаватель высшей квалификационной категории
МАУДО «ДМШ №5» г. Набережные Челны

«Художник должен чувствовать себя частью народа, он должен также помнить, что его преимуществом является способность выразить чувства масс. Ощущая себя творческой частицей своего народа и вырастая из него, музыкант нашего времени будет глашатаем и пророком народных устремлений, выразителем его мечтаний и чаяний...» Золтан Кодай [1]

Изучение произведений татарских композиторов играет важное значение в обучении и воспитании юных пианистов. Приобщение учащихся ДМШ и ДШИ к музыкальной культуре своего народа способствует постижению его музыкального языка, эстетики и исполнительских традиций, без чего невозможно формирование музыкантов, способных нести искусство в массы, быть понятыми широкими кругами слушателей.

Национальный репертуар оказывает существенное воздействие на развитие образного мышления и исполнительской техники учащихся. Как показывает педагогическая практика, национальные произведения с большим интересом изучаются юными музыкантами. Особое внимание детей привлекают знакомые с детства родные мелодии, которые доставляют им большое эстетическое наслаждение и способствуют формированию яркого эмоционального отношения к исполняемой музыке. Произведения татарских композиторов с интересом воспринимаются и родителями учащихся. Свежесть, ясность, глубина музыки притягивают внимание исполнителей и слушателей, педагогов и композиторов.

Основные черты татарской народной музыки - самобытность и неповторимость. Это и мелодии, украшенные мелизматикой, и ритмика, дающая исполнительскую свободу, и импровизационность, и ладовая определённости, и содержание, которое наполнено яркой образностью и глубиной душевных переживаний.

С первых шагов обучения перед педагогом встают вопросы: как разбудить фантазию юного пианиста, направить ее в необходимое русло, помочь с определением характера образа, выбрать наиболее адекватный композиторской идее вариант исполнения. Выявим дидактические условия развития образного мышления, определим методы и приёмы его активизации в работе над произведениями.

Исполнение произведения – сложный процесс, в котором переплетаются сознательное и интуитивное, мышление и эмоции, оригинальное и заимствованное. В процессе работы над музыкальным произведением постигается образ мотивов, предложений и фраз, далее более крупных построений и пьесы в целом. Образ обязательно рассматривается в контексте изучения стиля композитора, особенностей его музыки.

Художественное мышление тесно связано с образами действительности, а также с умением видеть мир целостно, открывать в нём неожиданные связи. Основа музыкального мышления – внутренние слуховые представления. Кроме того, ученик должен логически осмыслить музыкальные материалы (через понимание интонаций, структуры произведения). Образное мышление развивается через чувственное познание и основывается на жизненный опыт ребенка. Для педагога важно включать чувственные представления в работу с учеником при изучении произведений.

В работе над художественными образами и интерпретацией произведений участвуют различные виды мышления – понятийно-логическое (аналитический разбор), наглядно-образное (сравнение и сопоставление реального и художественного), наглядно-действенное (практическая исполнительская деятельность). Т.е. в образном мышлении сочетаются все перечисленные виды мышления.

Начинается образное мышление с оперирования с художественно-музыкальными образами. Развитие образного мышления связано с постепенным усложнением образов, с достижением интерпретации, связывающей образы воедино. Особенностью музыки является то, что она напрямую связана с человеческими переживаниями и, в то же время, музыкальный образ труден для объяснения. Специфика образного постижения музыки заключается в том, что пианист «идёт от текста». Всё, что он может сказать, «закодировано» в нотном тексте. Содержательная и интересная интерпретация требует большой исследовательской, подготовительной работы.

Художественный образ, скрытый в музыке, постигается через интонацию. Нотный текст расшифровывается через восприятие, постижение логики чувств произведения, стилевых и жанровых особенностей, выразительных и исполнительских средств.

В ходе работы над образной выразительностью пьес ученик последовательно решает задачи:

- понимание логики структуры музыкального произведения (форма);
- проникновение в интонационно-образное содержание (семантика, средства выразительности);
- практическая реализация образа через своё исполнение.

Этапы работы над образом в целом соответствуют четырем стадиям работы над произведением С.И. Савшинского:

- 1) первое знакомство с произведением;

- 2) изучение нотного текста, исторических сведений, анализ;
- 3) техническое овладение;
- 4) публичное исполнение [2].

В целом работа над раскрытием образной сферы произведения происходит поэтапно:

1. Предварительный этап. Известные педагоги указывают на важность предварительного знакомства с произведением (А. Гольденвейзер, А. Корто, Л. Николаев). Это активизирует мышление ученика, обращает его внимание на существенные моменты текста, не отвлекаясь на моторные трудности [3, с.76]. С.И. Савшинский отмечает большое значение эрудированности ученика [2].

2 Аналитический этап – определение жанровых, стилевых особенностей пьесы. Педагог, направляя поиски ученика, должен «дать ему подробный анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры» [4, с. 202].

3 Сравнительно-аналитический этап – определение основных тем, их образов, интонаций, опорных вершин тем; анализ средств музыкальной выразительности; овладение исполнительскими трудностями. Существенным компонентом образного мышления является понимание гармонического языка.

Педагог должен искать формы совмещения аналитического и художественно-образного мышления: использовать словесно-знаковые системы, но также и аналогии, ассоциации, поиск. Можно поставить перед учеником задачу – выявить лирического героя данного сочинения, эмоционально «прожить» образ, личностно включиться в него.

Раскрыть образный замысел произведения помогает вербализация. Как пишет Е.В. Назайкинский, речь и музыку объединяют многие факторы, вследствие чего речевой опыт может быть перенесён на восприятие музыки [5, с. 345]. Также вспомогательным ориентиром может быть словесная подтекстовка. Она помогает найти звуковые характеристики образа.

Педагогический показ наиболее эффективен во взаимодействии со словесным пояснением. Слово педагога может иметь предваряющую, сопровождающую и завершающую функции. В беседе после исполнения могут рассматриваться средства выразительности, с помощью которых композитор добивается художественного эффекта. В методе словесной характеристики образа применяются метафоры, сравнения, аналогии и т. д. Используется проблемный показ: играют возможные варианты пьесы, ученик выбирает подходящий ему вариант.

4. Синтезирующий этап – создание целостного образа пьесы, ее концепции (составление исполнительского плана, соблюдение кульминаций, достижение художественной убедительности и цельности, собственная интерпретация).

Завершающий этап. В.Х. Разумовская называла «художественным синтезом». На этом этапе роль педагога – в том, чтобы помочь ученику «отрежиссировать» собственное исполнение, понять роль каждой детали, установить связь частей, выстроить форму в целом, достичь убедительности в передаче главной идеи [6, с. 50].

Публичное выступление придает произведению законченность и рельефность. «Исполнение только тогда становится законченным, когда произведение сыграешь на эстраде; именно эстрадное выступление дает мощный толчок художественному развитию», – говорил А.Б. Гольденвейзер [7, с. 38].

Выделим методы и приёмы, которые стимулируют образное мышление учащихся:

- поиск ассоциативного литературного или живописного ряда;
- активизация жизненного опыта детей;
- синтез зрительных и музыкальных ассоциаций;
- сопоставление произведений композитора по принципу различия и сходства;
- сравнение различных вариантов одного и того же произведения;
- метод «разрушения» с нарочитым изменением одного либо нескольких средств музыкальной выразительности (темп, штрихи, динамика), что помогает найти их оптимальное соотношение в создании образа пьесы;
- метод «переинтонирования» – поиск исполнительской фразировки;
- проблемный метод и др.

Алгоритм действий в ходе интерпретации произведений (по И.А. Хотенцевой):

1. Ознакомление с музыкальным текстом произведения. Первичное прочтение нотного текста. (Ознакомление с эпохой, творчеством композитора, общий анализ стилистических особенностей его произведений. Анализ основных средств выразительности данного произведения: форма, фактура изложения, характер музыкального развития, динамика, ритмические, ладогармонические особенности. Определение образных тем, основных интонаций. Определение основной идеи, образно-смысловой сферы произведения в целом).

2. Техническое освоение нотного текста в соответствии с образным содержанием произведения (Определение главных и второстепенных интонаций, образных тем. Выявление логических вершин интонаций, фраз, тематических построений. Анализ приемов развития музыкальной мысли (средства выразительности) в связи с преодолением технических трудностей в процессе освоения произведения. Решение исполнительских трудностей с помощью технических приемов и способов, соответствующих образному содержанию и средствам выразительности данного произведения).

3. Создание целостного художественного образа, законченной собственной интерпретации произведения (Определение логики развития более крупных построений, соотношения развертывания музыкального материала. Выявление кульминационного развития частей и произведения в целом. Определение соотношения логических вершин отдельных более крупных построений и кульминации всего произведения. Составление исполнительского плана в соответствии с художественно-образным содержанием и предыдущим анализом произведения. Достижение целостности и художественной убедительности исполнения, создание собственной интерпретации музыкального произведения) [8].

Огромное значение образность играет в детском музыкальном творчестве на начальных этапах обучения, когда у ребенка происходит формирование основных навыков исполнительства – посадки, постановки рук, звукоизвлечения. Именно через раскрытие того или иного образа учащийся способен добиться правильного исполнения штрихов, прикосновения к клавиатуре, поэтому в обучении ребенка необходим учебный материал, в котором технические задачи находились бы в сочетании с образностью. Необходимо ребенка активно вовлекать его в процесс работы; будить его музыкальное воображение; заставлять думать; учить находить в новом материале уже известное ему. Учащиеся младших классов лучше усваивают произведения с доступной их возрасту программой. Поэтому в их репертуаре должно быть много программных сочинений, которые адресуются к конкретным представлениям, к образному воображению ребенка. Это пьесы жанровые, программно-характерные.

Н. Жиганов «Танец медвежонка».

Назйб Гаязович Жиганов (тат. Нәжип Гаяз улы Жиганов; 1911—1988) — советский татарский композитор, педагог, общественный деятель.

В работе над пьесой нужно сначала провести беседу «Что такое танец?», дать определение жанру танец; выявить характерные черты танцевальной музыки; разобрать какие бывают танцы.

Танец - это искусство движений в определенном ритме. Танец — одно из древнейших проявлений народного творчества. В ритмическом или плавном движении люди стремились передать свои чувства настроения и мысли. Так появились ритуальные танцы, которые стали непременным атрибутом каждого праздника. У многих народов они сохранились и до нашего времени. Люди танцуют, иногда превращая свой танец в искусство - балет. У каждого народа сложились свои национальные традиции танца с характерной, присущей ему музыке.

Даже не играя можно определить характер произведения при помощи выразительных средств, таких как ритм, динамика, штрих, тембральная окраска произведения.

В данном произведении настроение веселое, ритм маршеобразный. Композитор использует темп умеренный, низкий регистр в изображении

танца косолапых медвежат. Ученику можно предложить подобрать стихотворение для передачи образа:

Под елочкой танцует
Ватага медвежат,
Под лапками снежинки
И веточки хрустят.
Веселые мишутки
В ладошки громко бьют
И головой качают,
И песенку поют.
Ну а теперь вприсядку
Танцуют малыши.
А мама умиляется:
«Мишутки хороши!»
Медвежонок косолапый
Всех зверят милей.
А его косматый папа –
Царь лесных зверей

2. Разобрать и проучить нотный текст произведения. На уроке показать работу над основными деталями пьесы. Пьеса состоит из трёх частей. Первая часть состоит из восьми тактов. В левой руке тяжёлую поступь медвежонок передают восьмые квинты. В правой руке – мелодия усложняется форшлагами на восьмые. Нужно проучить верную аппликатуру. Вторая часть состоит тоже из восьми тактов. В правой руке мелодия усложняется передачей аккордами, и в 5-8 такта движение мелодии на фоне держания половинок правой рукой. Достаточно сложное место, которое требует специального проучивания отдельными руками и специального технического навыка. Правильный навык исполнения этого приёма развивает и укрепляет от природы слабые, часто проблемные 4 и 5 пальцы, вырабатывает навык исполнения интервалов (двойные ноты) и аккордов, закрепляется такое важное понятие как аппикатурная позиция.

Важное значение в танцевальных пьесах имеют штрихи. Именно штрихи придают каждому произведению особую неповторимость. Необходимо ознакомить ученика не только с длинными – фразировочными – лигами, но и с лигами короткими – штрихами. Здесь большое влияние оказывает снятие рук. Особенно в мелодиях танцевальных, снятие рук большей частью необходимо. В данной пьесе снятие руки способствует подчёркиванию поступи медвежёнка. При этом важно, чтобы ученик осознанно применял в мелодии штрихи, отдельные интонации, оттенки и подчинял это общему замыслу.

Большое значение в передаче художественного образа имеют динамические средства выразительности. В данном произведении следует доби-

ваться яркости звучания; отработать приём – чередование динамических нарастаний до *sf* и спадов звучности.

Ещё одно немаловажное достоинство пьес танцевального характера – формирование координации. Помимо выполнения художественных исполнительских задач (образ, интонация) ученик должен научиться координировать звучность аккомпанемента и мелодии, добиться независимой работы одной руки от другой. При этом каждая рука выполняет свою специфическую задачу.

Последний этап работы над произведением характеризуется окончательным выявлением художественных задач. При этом на первый план выдвигается задача собирания отдельных эпизодов в единое целое, выявление главной кульминации всего произведения, соблюдение динамических оттенков.

Таким образом, перед педагогом фортепиано стоит непростая задача – выстроить учебный процесс так, чтобы ученик мог понять и раскрыть замысел, который композитор вкладывает в то или иное сочинение.

«Глубокое проникновение музыканта в мир национальной музыки является залогом органичного постижения им музыкальной культуры других народов [9].

Список литературы

1. Монасыпов К.Х., Монасыпов Ш.Х. Скрипичные произведения композиторов Татарии в программе Детских музыкальных школ и музыкальных училищ. Методическая разработка, Казань-1986. – С. 3.
2. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002 – 240 с.
3. Корто А. О фортепианном искусстве. – М.: Музыка, 1965 – 364 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Классика-XXI, 1999 – 230 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972 – 384 с.
6. Бейлина С.З. В классе профессора В.Х. Разумовской. – Л.: Музыка, 1982 – 64с.
7. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 3 – М.: Музыка, 1958 – С. 35–71.
8. Хотенцева И.А. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2009 – 195 с.
9. <https://ru.wikipedia.org/wiki>

ЭЛЕМЕНТЫ АКРОБАТИКИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ХОРЕОГРАФИИ, КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ФИЗИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ

Реддер Г.Л.

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Акробатика – это один из видов гимнастики, который включает в себя упражнения на развитие таких качеств как прыгучесть, ловкость, гибкость, растяжку, выносливость и силу. Способствует развитию чувства равновесия. Акробатика существует, как вид спорта, где исполняемые движения спортсменов вызывают восхищение. Но за этой красотой упражнений стоит большой труд спортсменов. Элементы акробатики требуют хорошей физической подготовки, хотя некоторые упражнения можно попробовать исполнять в любом возрасте. Это, в основном, несложные акробатические элементы, которые надо выучить под руководством опытного преподавателя. Невозможно сохранить надолго навыки, полученные на занятиях акробатикой, так как они требуют постоянной тренировки. Акробатические упражнения укрепляют мышцы тела ребёнка, гармонически его развивают и, что важно, воспитывают характер. Этот вид спорта способствует развитию у детей ответственности, трудолюбия, уверенности в себе у детей. Необходимо консультация врача, прежде чем начать заниматься акробатикой. Акробатику называют гимнастикой для сосудов мозга. Акробатические упражнения тренируют вестибулярный аппарат. Вращательные движения надо выполнять на каждом занятии, сохраняя принцип от простого к сложному. Акробатические элементы украшают танцевальные композиции, приносят нужный контраст при смене положений в танце, повышают элемент оригинальности в композициях.

Существуют особенности проведения занятий с детьми. Рационально акробатические упражнения выполнять, используя фронтальный метод. На занятии следует выполнять от 5 до 8 упражнений, каждое повторяя от 4 до 8 раз. Примерная последовательность изучения и чередования упражнений:

- Перекаты, кувырки, стойки
- Соединение кувырков, мосты, прыжки
- Перевороты, соединение стоек с кувырками и перекатами.
- Соревнования, игры.

Методы обучения акробатическим элементам

Метод целостно – конструктивного упражнения.

Этот метод используется в тех случаях, когда формируемый навык не раскладывается на составные части и при изучении несложных технически

элементов и соединений. Для формирования двигательного навыка используются подводящие упражнения.

Метод расчленено - конструктивного обучения. Элементы разбивают на составные части и обучают их последовательно до полного усвоения детьми.

Метод программированного обучения по предлагаемой схеме:

- Название упражнения
- Техника исполнения упражнения
- Последовательность изучения упражнения
- Конечный результат

Метод стандартного упражнения позволяет закрепить изученные движения. Выполняются упражнения детьми самостоятельно.

Переменный метод упражнений заключается в постепенном изменении скорости исполнения упражнения, за какое – то время. Отличительная черта этого метода – изменение интенсивности выполнения и изменение условий выполнения освоенного упражнения.

Польза акробатических упражнений для здоровья детей.

Акробатика развивает выносливость и силу, отлично тренирует все группы мышц.

Делает тело гибким и подвижным.

Улучшает ориентацию в пространстве, координацию движений, скрепляет вестибулярный аппарат.

Оказывает благоприятное действие на работу многих органов и систем организма.

Укрепляет иммунитет.

Способствует работе сердечнососудистой системы.

В организме улучшает обмен веществ.

Акробатические упражнения помогают быть в прекрасной физической форме, с хорошей фигурой, и помогают держать вес в норме. Отличительная черта акробатов – это красивая осанка.

Комплекс общеразвивающих упражнений и акробатических упражнений

- Ходьба и беговые упражнения в лёгком темпе.
- Ходьба в положении полуприседа в приседе.
- Беговые упражнения в лёгком темпе
- Прыжки в положении полуприседа и в приседе. Ходьба обычным шагом с целью восстановления дыхания.
- И.п. основная стойка. Приседание с отведением рук вперёд. Повторить 4 раза.
- И.п. упор присед. Из упора присед перейти в упор, лёжа и вернуться в упор сидя. Повторить 4 раза.

- И.П. лёжа на спине с согнутыми ногами в коленях. Принять положение «группировки» и вернуться в и.п. Повторить 4- 6 раз.
- И.п. лёжа на животе. Упражнение «колечко». Повторить 4- 6 раз.
- И.п. основная стойка. Прыжки на месте с работой рук.

Акробатические элементы

- Обучение стойки на голове.
- Стойка на руках
- Кувырок вперёд и назад
- Переворот боком «колесо»

Список литературы

1. Ашмарин, Б.А. Теория и методика физического воспитания / А.Б. Ашмарин. – М.: просвещение, 1990. – С. 287
2. Боген, М.М. Обучение двигательным действиям /М.М. Боген. - М.: Физкультура и спорт, 1985. – С. 192
3. Дудников, С.В. Организация процесса обучения учащихся двигательным действиям с учетом их возрастных особенностей / С.В. Дудников. – М.: Физическая культура, 2002. – С. 214
4. Максименко, А.М. Теория и методика физической культуры/ А.М. Максименко. – М.: Физическая культура, 2005. – С. 544

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ КАМЕРНЫМ ОРКЕСТРОМ

Рожкова В.С.

МАУДО «Детская музыкальная школа №2» г. Набережные Челны

В настоящее время наша жизнь очень динамично меняется и социальный заказ общества к качественному, профессиональному уровню выпускника школ искусств меняется тоже. Деятельность музыкальных и других школ искусств должна воспитывать у учащихся художественную культуру, объединённую интеллектуальной и навыковой составляющей, которая вбирает в себя знания и умения, относящиеся к сферам общей культуры и конкретной деятельности. Степень освоения теоретических знаний, навыка анализа и разбора музыкального текста, степень охвата учащихся концертной деятельностью - всё это является задачей и зависит от усилий педагогических коллективов музыкальных школ.

Создание оркестровых классов является первоочередной задачей руководства детской музыкальной школы. Выполнение этой задачи требует наличия достаточного контингента и преподавателей, и учащихся по классу скрипки и виолончели, чтобы обеспечить минимальный количествен-

ный состав оркестра, обеспечить также достаточный уровень подготовки этих учащихся. Состав оркестра должен быть сбалансированным, в нём должны быть 1-е скрипки, 2-е скрипки, альты и виолончели. Поскольку очень редко в школах присутствует класс альты, партии исполняют скрипачи, как привило младших классов. Отсутствие также контрабасов, заменяет фортепиано, которое уплотняет звучание оркестра и помогает в работе над интонацией. Участие в работе детского оркестра педагогов оркестрового класса является положительным явлением и поднимает уровень исполнительства, а совместное музицирование ведёт к лучшему взаимопониманию педагогов и учеников. Иногда в составе оркестра присутствует духовики, что украшает и разнообразит тембровую окраску, но в тоже время значительно затрудняют работу над интонационной чистотой.

К участию в камерном оркестре, как правило, начинают привлекаться учащиеся с 4 класса, но это всё зависит от подготовки каждого ученика, наличия умений и навыков исполнительства. Педагог, чьи ученики идут в оркестр, должен понимать значимость этих занятий и чувствовать ответственность за своего ученика. По необходимости просматривать оркестровые партии и помогать их разучивать. Только в таком взаимодействии можно добиваться результативности и удовлетворённости учащихся в своей работе.

Оркестровое исполнительство способствует повышению качества профессиональной подготовки и является важнейшим звеном в процессе формирования музыкально-эстетических представлений учащихся. Для руководства оркестровыми коллективами привлекаются педагоги, имеющие большой опыт работы в инструментальных классах и обладающих организационными и творческими задатками. Руководитель обязан уметь просто и доступно объяснить учащимся свои требования и стремиться к максимальному контакту с коллективом, понимать психологию каждого ученика. Умение доступно объяснить идейно-, образное содержание музыки, необходимость ясных и точных выразительных средств возможно, если педагогика и исполнительство руководителя оркестра связаны друг с другом и являются базой для его деятельности. Невозможно заниматься технологическими задачами скрипичной игры и решением любых затруднений, если в процессе педагогической и исполнительской деятельности руководитель сам не прошел весь путь совершенствования и не добился на этом пути видимых результатов. Учебный процесс должен быть прежде всего сориентирован на сильные стороны учащегося, на развитие и укрепление тех свойств и качеств, которые составляют наиболее привлекательную его черту. Во время начала посещения оркестрового класса можно констатировать недостаточность развития техники левой руки, отсутствие навыка плотного звукоизвлечения, нечистое интонирование, отсутствие навыка стабильной вибрации. Вибрато является важнейшим художественным элементом игры струнника, определяющим характерным качеством

звучания струнно-смычковых инструментов. Вибрация может оживить звук, украсить, а может изуродовать и испортить. Поэтому необходимо, чтобы в процессе занятий ученик понял сам необходимость тех или иных изменений и поверил педагогу. Руководитель-дирижёр должен воспитать в себе требовательность в отношении каждого воспроизводимого на инструментах действия и взять за правило, если возникла необходимость в повторении музыкального материала, каждое проигрывание не должно быть похожим на предыдущее и, в конце концов, должно привести к желаемому результату. Обращая внимание на тембровую окраску музыкальной фразы, полезно проводить аналогию с другими инструментами и использовать приобретённые навыки не в привычных блёклых тонах, а в ярких в темброво-динамическом отношении звуках. И здесь хочется отметить огромную роль работы над динамикой, как важнейшим элементом музыкальной выразительности. Динамика и тембр неразрывно связаны с фразировкой. Динамические оттенки полезно изучать на длинных нотах и штрихах. Музыкально-художественные представления должны быть неразрывно связаны со слуховым контролем над звучанием. Одной из важнейших педагогических задач педагога поставить ученика в условия, при котором он почувствовал себя хотя бы на миг артистом.

В условиях музыкальной школы репетиция является основой учебно-воспитательной работы. И важнейшее задачей является воспитание сознательного отношения к дисциплине, без которой невозможны никакие успехи. Формы занятий необходимо разнообразить. Работа в группах в сочетании со сводными репетициями, работа над интонацией с выполнением художественных задач, прослушивание отдельных учеников и озвучивание всего оркестра - всё это не дает ученикам расслабляться и поддерживает концентрацию внимания на уровне активной работы. Очень полезно слушать всем оркестром исполнения произведений уже маститых музыкантов, оркестрантов профессиональных коллективов, с последующим обсуждением. Это расширяет музыкальный кругозор учащихся и пополняет их музыкальный багаж. В творческом общении развивается мышление учащихся, развивается сообразительность и находчивость.

В детском оркестре несколько учеников исполняют одну партию, что налагает особую ответственность за совместно – чистое интонирование.

И первостепенной задачей встаёт умение и воспитание у участников оркестра навыка чистого унисона. Очень важно научить детей слышать как звук собственного инструмента, так и звучание его в сочетании с голосами инструментов, ведущих ту же мелодическую линию. В данной ситуации полезно проигрывание на фортепиано или голосовой ориентир дирижёра. Очень полезно после определения тональности разучиваемого произведения проучивать гамму в данной тональности в унисон по группам и всем составом оркестра, затем в терцию, внимательно вслушиваясь в гармонию. Достижение уверенной интонационной устойчивости является первосте-

пенной задачей для любого инструментального коллектива. Необходимо обращать самое пристальное внимание на культуру звукоизвлечения и качеству звука в частности.

Овладение навыком многоголосной игры зависит от развития музыкального слуха. Различают слух мелодический и гармонический. Интенсивному развитию музыкального слуха способствует исполнение своей партии отдельно каждым учеником и только после этого над гармоническим соединением двух и более голосов. И, конечно, необходимо руководителю оркестра обладать хорошим внутренним слухом - способностью внутренне слышать музыку и её отдельные элементы. Иногда для облегчения прочтения музыкального текста можно применять при знаках альтерации энгармоническую замену, что непосредственно влияет и на аппликатуру. Но это можно практиковать не всегда, потому что сглаживается утончённость интонирования скрипача и нарушаются внутрिलाдовые тяготения в тональности оригинала.

Очень важной задачей в работе детского камерного оркестра, является воспитание музыкально-ритмического чувства, которое сопровождается теми или иными двигательными реакциями, определяющими временной ход музыкального движения. Чувство музыкального ритма – элементарная музыкальная способность, без которой невозможно музыкальное образование. Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу и вне музыки это чувство не может ни пробудиться, ни развиваться. Музыкально-ритмическое чувство развивается только в процессе музыкальной деятельности. Краска, нюансировка, чистота звука сами по себе без ритма не могут образовывать живое целое. Ритмичный звук действует на слух благотворно, возбуждая его активную деятельность. В нём проявляется элемент выраженной воли, что одухотворяет всё музыкальное произведение.

Также большое внимание требует работа над фразировкой. Масса звуков, которая воспринималась бы совершенно отдельно, благодаря фразировке является связанным в одно целое музыкальное объединение. Если ясно чувствуется логичность мысли, гармония, внутренняя экспрессия выражены ясно и отчётливо, можно сказать, что фразировка художественно закончена. Музыкальная фраза - это мысль художника, его чувства, его переживания. Также надо чётко представлять форму изучаемого произведения. Результатом художественно-цельного понимания формы является осмысленное, цельное освещение всех частей произведения, где все отрывки связаны в одно нераздельное произведение и объединены единым содержанием.

В работе с детским оркестром одной из важнейших задач является определение темпа. От точного выбора темпа зависит правильное прочтение намерений автора и неверно взятый темп искажает смысл музыки. Выполнение этой задачи решается постепенно и зависит только от руководителя

оркестра, от его работы по вдумчивому проучиванию нотного текста. Только это может являться основой раскрытия содержания взятого произведения.

Особая роль в работе с детским оркестром принадлежит работе над штриховым единством, т.е. музыкальной артикуляцией. Очень полезно работать над совместным исполнением особенно мелких штрихов на открытых струнах по группам. Всё это мобилизует учащихся к более качественному исполнению нотного материала, развивает его внутренние слуховые представления, помогает совершенствоваться и добиваться художественного исполнения произведения. Руководитель должен иметь план работы и точно знать, что он хочет добиться от учащихся на данном этапе. Необходимо добиваться синхронности при взятии звука, чувствовать и уметь вести мелодическую линию.

Из опыта работы с детским оркестром хочется отметить огромное значение умению правильно расходовать и распределять смычок. И это является одним из слабых мест учащихся. С необходимостью математического подхода к расходованию смычка, определяющего главным образом пропорции его расходования на звуках разной длительности, юный скрипач сталкивается впервые на комбинированных, пунктирных штрихах. И главной целью правильного распределения - обеспечить рациональное расходование смычка в условиях его ограниченной протяжённости. Необходимо обязательно принимать во внимание качественную сторону исполнения, то есть темброво-динамическую окраску звука. Существует громадное количество разновидностей штрихов, но в оркестровых занятиях детского оркестра, как правило, используются только основные. Полезно знакомить учащихся с многообразием смычкового нон легато, к которым принадлежат деташе, портато, стаккато, маркато, мартле. Руководитель должен объяснять необходимость выбора того или иного способа исполнения, руководствуясь прежде всего художественно-образным представлением. Участок смычка существенно влияет на звучание любого штриха. Деташе в разных участках смычка решает разные художественные задачи. Использование некоторых штрихов возможно только на ограниченном участке середины смычка. Также каждый штрих нон легато имеет свои особенности при выборе направления движения. Неодинаков и динамический «потолок» различных штрихов.

Выбор аппликатуры и штрихов служат решению творческих задач и неизбежно связаны с техническими возможностями оркестрантов, с их навыками и умениями. Над штрихами в оркестре надо заниматься систематически и постоянно их совершенствовать.

В активизации музыкального воспитания особенно в камерных оркестрах решающая роль принадлежит развитию внутреннего слуха учащихся. И здесь очень важно научить оркестрантов читать с листа, видеть не только ноты, а представлять лад, ключевые знаки, нюансы, динамику, рит-

мические рисунки. Уметь представлять - какими штрихами можно воспользоваться и уметь воплотить их в звуке, используя приобретённые навыки и знания.

Особое место в воспитательной и учебной работе, связанной с оркестром, занимает выбор репертуара. Состав оркестра ежегодно меняется, уходят выпускники, вливаются в коллектив ученики младших классов. Как правило, ученики, уже проучившиеся несколько лет в оркестровом классе, выполняют ведущие партии 1-ых и 2-ых скрипок, а новые садятся на место альтов, где они начинают осваивать азы оркестровой игры, учатся слушать и себя, и остальные голоса. Учатся ощущать себя членами большого музыкального коллектива, учатся дисциплине, ответственности перед товарищами, понимать, что от их исполнения зависит результат общего дела.

Необходимо, чтобы оркестрант за время его пребывания в оркестре охватил круг музыкальных произведений, различных по жанру, форме и характеру. И желательно, чтобы руководитель умел делать переложения для оркестра с учётом состава, владения учащимися определёнными исполнительскими навыками, возрастными отличиями и, конечно, учитывая возможность выполнения данным составом оркестра технических и художественных задач. Необходимо знакомить учеников с музыкальной терминологией, объяснять значение текстовых обозначений и требовать их соблюдения. Объём работы и режим репетиций зависят от трудности разучиваемого материала, обстоятельств и учебных задач. И работа обязательно должна чередоваться с отдыхом. Конечно, важнейшим условием плодотворной работы является строй оркестра. Хотя все ученики обладают элементарным музыкальным слухом, настрой всех инструментов перед началом репетиции руководитель должен брать под свой контроль, и этому уделяется самое серьёзное внимание. В начале репетиционного периода работы над новым произведением большое значение придаётся групповым занятиям и работе над партиями. Чтобы добиться выразительного и глубоко содержательного исполнения необходимо разъяснять в форме беседы особенности музыкального языка, характер образов, содержание и развитие произведения и какими средствами надо добиваться художественной выразительности.

Надо остерегаться неоправданного завышения программы, это ведёт к перегрузке, снижает интерес к занятиям и препятствует прочному усвоению игровых навыков. Необходимо полнее использовать произведения национальных композиторов, а также музыку советских, русских и зарубежных авторов. Руководитель коллектива должен по своему усмотрению, учитывая уровень подготовки, пополнять репертуар оркестра новыми произведениями, оригинальными обработками, переложениями и собственными инструменталками. Оркестр может быть использован в качестве аккомпанемента хору, солистам. И в таком случае произведения разучиваются отдельно с последующими совместными репетициями. При этом необ-

ходимо работать над равновесием звучания хора (солиста) и оркестра. При этом оркестр должен находиться перед хором.

Руководитель оркестра, он же и дирижёр, должен не только обладать организаторскими и воспитательскими качествами, он должен пробуждать творческую силу коллектива, зажигать и увлекать своим художественным замыслом, творческой идеей, раскрывая новые, неведомые ещё коллективу звуковые перспективы. Конечно, на уровне детского оркестра движения дирижёра имеют значение тактирования, отсчитывая доли такта при помощи движения рук. Это относится в первую очередь к отсчёту пауз перед затактными вступлениями и в работе над аккомпанементом с хором. Движения дирижёра должны быть точны и экономны, характерны и действенны. Власть дирижёра безгранична, если он обладает обаянием художника, которое раскрыто в нём и оценено в коллективе. В минуты творческого подъёма, в моменты внутренних музыкально-эмоциональных переживаний руки дирижёра начинают «дышать» и «говорить». Дирижёр должен видеть и слышать, обладать быстрой реакцией, быть решительным, знать природу инструментов и их возможности, уметь читать партитуру и обладать ещё многими дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и руководимым им коллективом.

Руководитель должен использовать все формы не только учебной работы, но и воспитательной. Разъяснять значение музыкального образования и его роли в формировании личности, призывать быть пропагандистами музыкального искусства, воспитывать чувство ответственности перед коллективом, родителями, педагогами. Процесс воспитания должен быть целенаправленным и формировать у ученика положительные качества. Важно воспитывать у учащихся чувства и мысли о том, что они учатся музыке не только для себя, но их искусство нужно другим. И такая постановка музыкально-просветительской работы в детской музыкальной школе плодотворно влияет на формирование самосознания учащихся и понимания, что ученик представляет собой цельную личность. Занятия в оркестре требуют от учащихся не только психических, но и физических усилий. И если учебный материал подаётся в интересной форме, если он затрагивает не только ум, но и чувства учащихся, усвоение будет более лёгким, знания будут более прочными. Эмоциональное воздействие пробуждает интерес, настойчивость в преодолении трудностей и дает возможность почувствовать радость от этого преодоления. Желая учиться и научиться, ученик никак не хочет быть объектом воспитания. Ему неприятны любые поучения, замечания, воспитательный нажим. И оркестровый класс музыкальной школы, как воспитательный коллектив, имеет свои особенности. Роль руководителя в этом процессе трудно переоценить. Строгое, справедливое и равное ко всем ученикам отношение должно являться первоосновой. Не допускать, чтобы эти отношения зависели от степени одарённости ученика, не допускать слова унижения человеческого достоинства. Только зная

мысли и чувства ребят, их положительные и отрицательные качества, по доброму относясь к каждому, можно вести полезную воспитательную деятельность. И направлена она должна быть на мотивируемую тягу к музыке, что способствует формированию внутреннего мира и состояния личности. Воспитание коллектива как творческой единицы, процесс работы над музыкальным произведением есть постепенное и постоянное углубление в его образно-эмоциональное содержание.

Публичные выступления являются итогом проделанной работы, что является важнейшей формой общественной деятельности учащихся. И показывать можно только хорошо выученные произведения, где понятно, что надо делать, быть уверенными, что руки справятся с техническими и художественными задачами, существует полное понимание требованиям дирижёра. И тогда выступление даёт полное удовлетворение и сопровождается эмоциональным подъёмом и радостью.

Современная система воспитания детских музыкальных школ является национальным достоянием, т.к. построена с учётом лучших достижений и многовекового опыта в области музыкального воспитания. Она уникальна по возможностям воздействия на личность учащегося с целью раскрытия его природных способностей, развития личностных, творческих и гражданских качеств. За годы своего существования музыкальные школы накопили хорошие традиции высоких профессиональных требований, настоящей музыкальной культуры. Пробуждая в ученике художника, развивая его образное мышление, решается важная социальная проблема. Сводится до минимума количество людей равнодушных, укрепляются здоровые силы в обществе и искусстве. Жизнь ставит перед музыкальными школами ответственную задачу - быть пропагандистами музыкальной культуры, брать серьёзную ответственность за уровень музыкальных вкусов широких слоёв общественности, особенно подрастающего поколения. Б.Асафьев считает, что при формировании таких черт характера личности, как инициативность, организованность, находчивость, критичность, а также в привитии социальных навыков «никакое другое искусство не в состоянии содействовать этому направлению развития в такой сильной степени, как музыка» И коллективное оркестровое музицирование занимает в этом процессе достойное место.

Список литературы

1. Баринская А.И. Начальное обучение скрипача – М.: Музыка, 2007. – 103с.
2. Гайдамович Т.А. Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность : Сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Сост. Т.А. Гайдамович. - М.: Музыка, 1991. - 238,[2] с.
3. Глядешкина З., Енько Т. «С.Ф. Запорожец - педагог», Музыка 1986.

4. Гутников Б. «Об искусстве скрипичной игры», Музыка 1988.
5. Иванов - Радкевич А. «Пособие для начинающих дирижёров», М.-1977.
6. Майкапар С.М. «Музыкальный слух» - МРИ, 2005.
7. Матонис В. «Музыкально-эстетическое воспитание личности», Л. - 1988.
8. Спиридонова В. «Содержание и формы методической работы в музыкальной школе и училище» Казань, 1981.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНКУРСЫ - КАК ОДНА ИЗ ФОРМ РАБОТЫ ПО ВОСПИТАНИЮ ВОЛЕВЫХ И ЛИДЕРСКИХ КАЧЕСТВ ОДАРЕННЫХ УЧАЩИХСЯ

Рудзит Л.В.
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Материалы данной статьи могут быть использованы преподавателями в работе с учащимися ДМШ и ДШИ, в том числе с одаренными детьми.

Воля абсолютно необходима учащимся с любой степенью одаренности, в любом виде художественно-творческой деятельности. Не будет преувеличением сказать, что воля как особое свойство психики человека входит в качестве специфической составляющей в целостную структуру художественно-творческих способностей. Достижений без волевых усилий не бывает, а без достижений, без реальных свершений нет оснований говорить о наличии у человека соответствующих способностей - музыкальных или каких-то других. [2, 37]

Эффективно формировать инициативу и лидерские качества помогают стиль и методы внешних воздействий, а также социальная среда, в которой оказывается ребенок. Обучаясь в ДМШ и ДШИ, ребенок осваивает современные образовательные программы, представляющие собой ориентированную систему поддержки и помощи этому процессу. Свобода выражения взглядов, взаимоуважение, проявление здорового честолюбия, творческое горение, стремление к самосовершенствованию – вот тот климат, который способствует развитию учащихся.

Внутренняя собранность, концентрация внимания, полная мобилизованность психофизических ресурсов, хорошо отлаженная саморегуляция - все это необходимые психологические условия успешности музыкально-исполнительской деятельности в различных ее ипостасях. Практически везде и во всем здесь необходима воля, дабы музыкант смог продемонстрировать свои возможности, свое Я в любой стрессовой ситуации.

Педагогу необходимо помнить, что волевое начало в человеке находится в сложном, практически неразрывном психологическом взаимодействии с такими качествами, как энергия, инициативность, предприимчивость, словом, активность человеческого духа.

Каналы, по которым воля и активность (в широком толковании этого термина) сопрягаются, «состыковываются» воедино в сфере психического, вряд ли могут быть практически разведены и дифференцированы; не случайно для многих философов и психологов активность и воля выступали как категории почти синонимические. [2, 47]

Еще более очевидна роль волевого фактора в процессе публичного выступления музыканта. Известно, сколь важна в этой ситуации психологическая стабильность, уверенность в себе, в своих силах. Но именно это и становится серьезной психологической проблемой, когда человек оказывается в центре внимания других людей, зная, что все нюансы и детали его поведения, его действий отчетливо просматриваются со стороны, придирчиво оцениваются присутствующими. [2, 39]

Как уже говорилось, практически любой вид музыкальной деятельности требует регулярного и систематического «тренажа». Тут крайне нежелательны «паузы» в работе, сколько-нибудь продолжительные перерывы в ней - это влечет за собой, как правило, откат назад, профессиональную дисквалификацию, утрату необходимых умений и навыков. К одаренному ребенку всегда предъявляется больше требований со стороны педагога и здесь нужно почти всегда быть в «форме», находиться под определенной нагрузкой, держать в руках программу.

Исполнительские конкурсы - нужно рассматривать, как одно из важнейших составляющей современных образовательных программ и как одно из условий развития волевых качеств у одаренных детей. Концертные выступления не только выдвигают требования к воле учащегося, но и активно формируют, «упражняют» ее.

Участие в конкурсе ставит перед детьми конкретную цель, близкую к их пониманию: померяться силами с другими участниками в дружеском состязании и проявить свои возможности. Целесообразно будет сказать, стремление к состязанию у детей намного естественнее, чем у взрослых, поэтому многие участники, не достигшие результата, начинают прилагать еще больше усилий в обучении, в надежде снова принять участие в соревнованиях, испытать себя, проявить творческую инициативу и достичь больших успехов.

Участие в конкурсах – это всегда результат трудоемкой работы, это итог продолжительных занятий. Донести все то, что было сделано в предварительном периоде, позволяют волевые качества. Сосредоточенность в момент исполнения на том, что ты играешь, подвластно только инициативному ребенку, обладающему лидерскими качествами, который уверен в

себе, обладает несомненной компетентностью – знанием своего дела и стремлением к поставленной цели.

Развитие волевых качеств можно проследить с раннего школьного возраста, когда интерес к изучению новой пьесы начинался с элементов игры – до сознательного увлечения музыкой в старшем школьном возрасте. Выступления одного и того же учащегося на двух, а то и трех конкурсах всегда способствуют нормальному учебному процессу. Неправильно думать, что артистическая карьера музыканта напрямую зависит от его победы на конкурсе.

Учитывая важность и ответственность такого момента необходимо выбирать нужные формы работы предварительной подготовке с учетом индивидуальных способностей и возраста учащегося. Большинство одаренных детей интуитивно нащупывают путем проб и ошибок комфортное состояние на сцене. «Воля крепнет в преодолении себя», - говорили Аристотель и Сенека.

Несомненно, нужно учитывать их мотивацию к обучению и уметь заранее определять, для кого потенциально возможно участие в престижном конкурсе в качестве солиста, а для кого на начальном этапе достаточно ограничиться школьным конкурсом, в составе дуэта, трио или квартета.

Использование различных форм группового музицирования позволяет применять индивидуальный подход к каждому учащемуся, что как не игра в ансамбле помогает выявить лидера, а также найти каждому «свое место».

Для этого желательно иметь в репертуаре каждого ученика одно, два ярких произведения для концертных выступлений, которые в техническом и исполнительском плане им больше удаются. Благодаря самоконтролю улучшается качество исполнения на инструменте.

Постепенно вырабатывается сценическая выдержка и артистизм. Эти качества приводят к главной цели исполнителя - донести до слушателя жизненное дыхание музыки, то, что хотел сказать композитор. «Я думаю, что, занимаясь художественно-творческой деятельностью, лучше в иные минуты переоценить себя, нежели недооценить, - говорила Елена Образцова. - Вера в себя, особенно во время публичного выступления, нужна музыканту больше, чем что-либо другое».

Итак, воля подобно восприятию, мышлению, эмоциям, воображению - величина переменная, зависящая от обстоятельств, от условий, в которых пребывает и действует человек. В то же время волю не случайно называют «хребтом характера» [2, 43]

В настоящее время ни у кого не вызывает сомнения важность и необходимость работы с одарёнными детьми. Будущее любой страны зависит от наличия в данном обществе критической массы талантливых и одарённых людей, которые своей деятельностью обеспечивает общественный прогресс. [3, 1]

Развитие лидерских качеств – это долгий и планомерный процесс, который воспитывает навык не бояться сцены, иметь возможность раскрыть свои творческие задатки, стать лидером в любом виде художественно-творческой деятельности.

Доброжелательная и спокойная атмосфера на уроках, личное обаяние и авторитет педагога, доверие к профессиональным и человеческим качествам учащегося, помогают сохранить веру одаренного ученика в собственные способности и удваивают его силы.

Личные отношения к исполняемой музыке, обаяние, легкость, виртуозность, глубокое понимание замысла композитора помогают заставить себя слушать, и исполнение получается уникальным.

Наверное, в этом и заключается музыкальный талант исполнителя.

Список литературы

1. Вербицкая Е.В., Индивидуальный маршрут и траектория музыкально одарённого ребёнка. [Электронный ресурс]. URL: <https://cdmsh.shl.muzkult.ru/>
2. Кирнарская Д.К., Психология музыкальной деятельности. Теория и практика М., «Таланты - XXI век», 2004. - 496с
3. Комогорова С.Н., Оптимальные условия работы с одарёнными детьми. [Электронный ресурс]. URL: https://infourok.ru/optimalnye_usloviya_raboty_s_odarennymi_detmi-535895.htm

ИНТЕГРАЦИЯ ОБЩЕГО И ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сабирова Г.Б.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

В современных условиях возникла необходимость в том, чтобы школа, начала строить принципиально иную функциональную модель своей деятельности, базирующуюся на принципе полноты образования. Это означает, что в российской школе впервые общее и дополнительное образование могли бы стать равноправными, взаимодополняющими друг друга компонентами и тем самым создать единое образовательное пространство, необходимое для полноценного личностного развития каждого ребенка.

Интеграция общего и дополнительного образования – это процесс и результат взаимосвязи, взаимопроникновения основного и дополнительного образования. Взаимопроникновение двух систем рассматривается таким образом, что обучение в каждой из них характеризуется расширением, закреплением и углублением знаний, умений и навыков, приводящих к более высоким результатам [4]. Новые федеральные государственные образова-

тельные стандарты возможность перейти на более высокий уровень образования за счет обеспечения его непрерывности, обеспечивающая необходимый уровень и широту образовательной подготовки на определенном этапе развития ребенка. При этом стандарты общего и профессионального образования должны быть не только преемственны, но и дополняться возможным и доступным спектром дополнительного образования. В связи с переходом на новые стандарты, педагоги нашей школы в образовательные программы заложили формирование учебных действий, как один из компонентов нового образовательного результата. Инновации стандартов могут быть обеспечены только в процессе интеграции общего, дополнительного и профессионального образования.

Вариативная часть основной образовательной программы на каждой ступени образования может быть обеспечена за счет построения нескольких пространств взаимодействия (по Е.Б.Евладовой):

- пространства взаимодействия общего и дополнительного образования – интегрированные уроки (урок-концерт, урок-сказка, урок-игра, урок-викторина), элективные курсы, совместная проектная деятельность и др.;

- пространства взаимодействия дополнительного образования и внеурочной работы: фестивали, концерты, выставки, смотры, конкурсы, конференции, мастер-классы, круглые столы и другие массовые мероприятия.

Комплексные авторские программы в МБОУ ДО «Арская детская школа искусств» реализуются по трем направлениям: Вокальный ансамбль, Хореография, Изобразительное искусство.

Например, занятия вокального ансамбля интегрируются следующими предметами: музыкальная литература, вокал, хор, хореография. Занятия по классу хореографии интегрируются с ритмикой, синтезом классической, народной и современной хореографии. На отделении изобразительного искусства интегрируются мировая художественная культура, ДПИ (изготовление сувенирной продукции, подарочных упаковок в национальном стиле), дизайн.

Следует отметить и основные проблемы интеграции общего и дополнительного образования:

- не изучается заказ родителей на дополнительное образование, не учитываются их пожелания при составлении вариативной части базисного учебного плана школы;

- нарушается принцип свободного выбора ребенком вариативной части;

- отсутствует единая база занятости детей в дополнительном образовании, не отработана координация занятости ребенка во внеурочное время, не учитывается уже состоявшийся выбор занятий в УДО или учреждений культуры, спорта и т.д;

- меют место перегрузки детей;

- учебные планы и программы общего образования реализации ФГОС разрабатываются без участия УДО;

- взаимодействие с учреждениями дополнительного образования детей сводится только к реализации внеурочной деятельности, хотя пространства взаимодействия могут быть намного шире.

В связи с этим, педагоги школы искусств в образовательные программы нового поколения заложили формирование универсальных учебных действий, как один из компонентов нового образовательного результата. Обучение и воспитание в системе дополнительного образования направлено на формирование нравственного сознания личности, коммуникативных способностей, на социализацию и творческое самовоспитание личности, на непрерывное развитие ребенка и педагога.

Опыт взаимодействия школьного и дополнительного образования нацелен на усиление воспитательных возможностей основного образования, повышения познавательных интересов. Следует отметить, что особая роль системы дополнительного образования заключается в том, что школа в ежедневном учебном процессе не может ориентироваться только на одаренных детей, когда дополнительное образование подходит к каждому ребенку дифференцированно и имеет возможность развивать каждого ребенка по индивидуальному маршруту, составленному с учетом его интересов, возможностей и способностей.

Таким образом, реализация ФГОС общего образования требует разработки вариативных организационно-правовых, инновационных моделей взаимодействия общего, дополнительного и профессионального образования, которые позволили бы стереть границы общего и дополнительного образования; интенсифицировать образовательный процесс в школе за счет дополнительного образования детей и возможности зачета дополнительного образования в школьном аттестате; позиционирование дополнительного образования как пространства поддержки и свободы для таланта, инициативы и мотивации.

Список литературы

1. Воробьева Т. Оценка качества в системе дополнительного образования детей // Качество образования в школе, 2011. - № 3. – С.49-56.
2. Золотарева А.В. Проблемы и перспективы включения дополнительного образования детей в процесс реализации ФГОС общего образования // Внешкольник, 2011. - № 3. – С.15-18.
3. Новоселова Н.Б. Адаптация начинающих педагогов в системе научно-методической деятельности учреждения дополнительного образования детей // Методист, 2011. - № 7. – С. 34-36.
4. Попова Л.М., Деревцова Т.И., Ермакова С.В., Халяпина Л.И. Интеграция общего и дополнительного образования // Дополнительное образование и воспитание, 2016. - № 12. – С. 13-16.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ПРОЕКТОВ И ПРЕЗЕНТАЦИЙ В ДМШ И ДШИ

Савастьянова Н.Н.
преподаватель, концертмейстер
МБУДО «Детская школа искусств им. М.А.Балакирева»
Вахитовского района г. Казани

Слово «технология» дословно переводится как наука о мастерстве.

Для реализации познавательной и творческой активности учащегося в учебном процессе используются современные образовательные технологии, которые дают возможность повышать качество образования и более эффективно использовать учебное время.

При подготовке проектов и презентаций к научно-практическим конференциям, семинарам и т.п. используются следующие из них:

Педагогические технологии	Достижимые результаты
Проблемное обучение	Создание в учебной деятельности проблемных ситуаций и организация активной самостоятельной деятельности учащихся по их решению, в результате чего происходит творческое овладение знаниями, умениями, навыками, развиваются мыслительные способности.
Разноуровневое обучение	У преподавателя появляется возможность уделять внимание сильному ученику, реализуется желание сильных учащихся быстрее и глубже продвигаться в образовании. Сильные учащиеся утверждают в своих способностях, слабые получают возможность испытывать учебный успех, повышается уровень мотивации учащихся.
Проектные методы обучения	Работа по данному направлению дает возможность развивать индивидуальные творческие способности учащихся, более осознанно подходить к профессиональному и социальному самоопределению.
Исследовательские методы в обучении	Дают возможность учащимся самостоятельно пополнять свои знания, глубоко вникать в изучаемую проблему и предполагать пути ее решения, что важно при формировании мировоззрения.

	Это важно для определения индивидуальной траектории развития каждого ребенка.
Обучение в сотрудничестве (выполнение проектов и презентаций под руководством преподавателя)	Сотрудничество трактуется как идея совместной развивающей деятельности взрослых и детей. Суть индивидуального подхода в том, чтобы идти не от учебного предмета, а от ребенка к предмету, идти от тех возможностей, которыми располагает ребенок.
Информационно-коммуникационные технологии	Обогащение содержания образования, использование интернет ресурсов, аудио, видео, фотоматериалов, дополнительной литературы, обучающих фильмов и пр.

Проектная деятельность учащихся является одним из методов развивающего (лично-ориентированного) обучения.

Зачем современному учащемуся необходимо владеть проектированием?

В современном обществе **проектирование** все шире применяется в разных сферах и видах человеческой деятельности, в том числе и в образовании.

В каждодневных ситуациях, в обычной жизни человеку приходится сталкиваться со множеством проблем, выбирать оптимальный ход своих действий, принимать ответственное решение. Здесь тоже помогает продумывание проблемы, планирование действий (последовательность решаемых задач), рефлексия и анализ результатов. Все это — проектирование, которое помогает решать различные проблемы, позволяет избежать ошибок, сделать выбор способа решения проблемы оптимальным. Зачастую человек, владеющий проектированием, бывает успешнее, чем не владеющий.

Таким образом, использование проектной деятельности в обучении в современной школе становится все более актуальной. И не случайно, ведь при помощи проекта можно реализовать все воспитательные, образовательные и развивающие задачи, стоящие перед преподавателем.

Список литературы

1. Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года. – М.; 2002.
2. Агафонова М.А. Метод проектов /М.А. Агафонова //Вопросы Интернет Образования. - 2006. - №35
3. Бахтиярова Е.М. Метод проектов и индивидуальные программы в продуктивном обучении/ Е.М. Бахтиярова //Школьные технологии. - 2001. - №2.- С.57-65

4. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. / Под ред. Е.С. Полат – М.: Академия, 2000.- С. 224
5. Пахомова Н.Ю. Проектное обучение — что это? /Н.Ю. Пахомова // Методист. – 2004. - №1. – С. 42.

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРЕИМУЩЕСТВА И НЕДОСТАТКИ

Сарманаева Л.И.
МАУДО «ДХШ» г. Набережные Челны

В период самоизоляции в связи с распространением новой коронавирусной инфекцией школы дополнительного образования перешла на дистанционное обучение (ДО). Дистанционное обучение имеет преимущества как для обучающихся, так и для организации учебного процесса. Но есть и недостатки, так как значительная часть преподавателей не готова к работе с применением дистанционных технологических устройств и не мотивирована.

Дистанционное обучение поставила перед художественным образованием новые задачи эстетического воспитания.

Рассмотрим преимущества и недостатки в школах дополнительного образования по специальности «хореографическое творчество». При реализации образовательных программ с применением электронного обучения, дистанционных образовательных технологий местом осуществления образовательной деятельности является место нахождения организации, осуществляющей образовательную деятельность независимо от места нахождения обучающихся [1]. Кроме разделения, обучающего и обучаемого, важными характеристиками являются: организация, осуществляющая дистанционное обучение; технические средства; диалог между обучающим и обучаемым. Принципиально важным для дистанционного обучения является возможность коммуникации между обучающим и обучаемым.

Эффективное использование учебных площадей, технических средств, транспортных средств, концентрированное и унифицированное представление учебной информации. В сравнении с обычным обучением при дистанционном обучении можно охватить более широкий круг учащихся.

Использование технологий дистанционного обучения в художественном образовании (в области хореографии) позволяет: выделить некоторые преимущества для обучающихся:

- доступность – независимость от географического и временного пребывания обучающегося;

- мобильность – эффективная реализация обратной связи между преподавателем и обучаемым;

- технологичность – использование в образовательном процессе новых достижений информационных и телекоммуникационных ресурсов.

Преимущества есть и у образовательного учреждения, таких как:

- снижение затрат на проведение обучение (сокращение оплаты за ЖКХ, не требуются затраты поездок на учебы, как обучающихся, так и преподавателей, и концертмейстеров);

- проводить обучение большого количества человек;

- учащиеся, которые серьезно занимаются искусством и не желают прерывать образование.

Однако, вместе с преимуществами у дистанционного обучения существует менее очевидные проблемы.

В сложившейся ситуации в мире большую значимость сыграла администрация учебных заведений. Понимая необходимость и значимость электронного обучения, многие представители администрации и руководство выше не считали нужным создавать условия для работы преподавателей, концертмейстеров, методистов дистанционного обучения. Такое негативное отношение привело к тому, что не были созданы условия для реализации электронного обучения. Отсутствовали четкие стандарты электронного обучения, не разрабатывались программы с учетом специфики дистанционного обучения, не были определены функции обучающихся и обучаемых.

Если преподаватели и концертмейстеры искренне заинтересованы в развитии дистанционного образования, готовы учиться и внедрять новые технологические возможности, а администрация создает все условия для этого, понимая необходимость и значимость электронного обучения, то остается еще одно важно звено методисты. Реализация успешного дистанционного обучения определяется квалификацией, информированностью, стрессоустойчивостью и коммуникативными способностями. Методист должен уметь применять как собственные знания, наработки, знать методику преподавания, а также владеть навыками использования той или иной технологии, менять способ организации учебного процесса.

Администрация учебного заведения, методисты, преподаватели и концертмейстеры – все они, в конечном итоге ориентировались в своей деятельности на обучающихся. Для того чтобы минимизировать проблемы, возникающие у учащихся в процессе дистанционного обучения (ДО), необходимо их проанализировать, встав на точку зрения учащегося.

Одна из первых недостатков ДО связана с тем, что учащиеся с 1 по 4 классы не могут организовать самостоятельно организовать свой учебный процесс, так как влияет возрастные характеристики обучающихся (особенности протекания мыслительных процессов, восприятия заданий, навыков компьютерной грамотности), мотивационную поддержку. Как показывает

практика большинство родителей в период ДО находятся на работе и не способны организовать рабочий процесс.

Еще одна сложность заключается, что вовлеченность и сопричастность с другими обучающимся важна, как и непосредственно в обучения, так и вне его. Взаимодействие в ДО предполагает большие усилия со стороны учащихся и преподавателя, так как отсутствует привычные, естественные поведенческие сигналы, невербальная коммуникация, музыкальное сопровождение, тактильный контакт при исполнении экзерсиса.

Следующие недостатки и сложности дистанционного обучения — это техническое оснащение (компьютер, ноутбук, смартфон и т.д.). В процессе дистанционного обучения интенсивность обмена информацией между участниками во многом зависит от готовности учащихся и преподавателей использовать современные сервисы общения в интернете. Соответственно, успешность обучения частично зависит от технических навыков в управлении компьютером, перемещения в интернет и от способностей справляться с техническими трудностями. Причем, если для современного ученика работа с ресурсами и различными инструментами в онлайн совершенно естественна, то для преподавателей – это зачастую сложная работа из-за необходимости освоения новых технологий, а также с психологической точки зрения. Поэтому, в настоящее время не много преподавателей, готовых технически и психологически использовать дистанционные технологии в учебном процессе [2].

Также существует техническая проблема. Учащиеся могут жаловаться, что не слышат и не видят преподавателя, а также что звук или видео прерывается и пропадает. В итоге у учащихся могут быть пробелы в знаниях.

И, наконец, подведем итоги недостатков дистанционного обучения в художественном образовании (в области хореографии):

- электронный контент, точнее его отсутствие, так как для хореографических дисциплин не разработаны электронные образовательные ресурсы;
- противоречие между психологической готовностью учащихся, преподавателей и концертмейстеров к работе в дистанционном формате;
- отсутствия сопровождения, так как школах дополнительного образования мало специалистов в области электронного обучения, обеспечивающих квалифицированную поддержку преподавателям и концертмейстерам в процессе обучения;
- у половины преподавателей и концертмейстеров отсутствует постоянный доступ к интернету.
- затруднен доступ к интернету (касается сельских районов и областей), что приводит к определенной изоляции обучаемых;
- отсутствует должный контроль со стороны преподавателя.

Кроме того, существует целый ряд практических навыков в хореографическом образовании, которые можно получить только в классе благодаря преподавателю и концертмейстеру.

Таким образом, дистанционное обучение в художественном образовании (в области хореографии) расширяет и обновляет роль преподавателя, который должен повысить свой потенциал за счет самоорганизации и уметь взаимодействовать с компьютерной техникой. Ведь основу образовательного процесса составляет преподаватель. Поэтому нами предложен вывод: психологическая неготовность, неумение распоряжаться временем, отсутствие мотивации, дефицит коммуникации между студентами, отсутствие личных постоянных контактов с преподавателями. И, наконец, отвечая на преимущества и недостатки в системе художественного образования, учащиеся переходят в режим самообучения и ослабление контроля со стороны преподавателя приводит к ухудшению исполнителя.

Список литературы

1. Арктыбаева А.К., Ким Т.М., Булайшев Т.С., Темиров Н.М., Розыева Р.С. Основы дистанционного обучения //Вестник Кыргызско-российского славянского университета, 2016 № 4;
2. Маслихова Л.И. Дистанционное обучение. Проблемы и перспективы// Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки [Текст]: научный журнал. – Воронеж: Воронежский ГАСУ, 2005 № 3.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЭВОЛЮЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Серова А.Н.

МАУДО «ДШТИ» г. Набережные Челны

Говоря о взаимодействии традиций и инноваций в эволюции театрального образования, начнем с актуальности предлагаемой темы, которая заключается в следующем: в данном контексте представляется актуальным определение специфики традиционного театрального образования. Не менее важным является осмысление диалектики традиций и новаторства в истории развития театрального образования, выявление взаимоотношения театрального образования и всемирного историко-педагогического процесса.

Впервые понятие «инновация» (в переводе с латинского - нововведение, обновление, изменение, введение новизны) применительно к педагогической реальности стало использоваться примерно в конце 50-х годов

XX века. Инновации в образовании обладают определенной качественной характеристикой, а именно - гуманистической направленностью.

Анализ эволюции театрального образования в России с древнейших времен до нашего времени свидетельствует о том, что в процессе культурного воспроизводства традиции и инновации всегда выступали как взаимодополняющие явления: каждая традиция когда-то была инновацией, а многие из инноваций, в свою очередь, стали традициями.

Апеллируя к идее диалектического синтеза инноваций и традиций, современные исследователи (А.И. Першиц, Г. В. Палаткина и др.) выделяют четыре основные формы и одновременно стадии реакции традиций на какие-бы то ни было инновации: 1) противодействие; 2) сосуществование; 3) смешение; 4) превращение.

Театральное обучение, как специфическая отрасль общей педагогики, на протяжении длительного периода времени сформировала собственный ряд традиционных принципов, форм, методов (приемов) и средств обучения. Время непрерывно движется вперед и, естественно, сегодня мы не вправе говорить, что существуют догмы в актерском мастерстве, но существует фундамент, на котором незыблемо стоит театральная педагогика. Её фундаментом являются, прежде всего, традиции, заложенные выдающимися театральными педагогами как К.С. Станиславский, В.Э Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, Г.А. Товстоногов, М.О. Кнебель и еще целая плеяда театральных педагогов оставили достойное педагогическое наследие, которое требует трепетного отношения и развития.

Приступим к рассмотрению традиционных педагогических приёмов.

- Творческий (рабочий) полукруг. Этот традиционный приём возник из актёрского тренинга на внимание, описан С.В. Гиппиусом (театральный педагог, кинорежиссёр) Данные упражнения, как правило, возникают на самых первых занятиях актёрскому мастерству и с творческого полукруга начинаются все последующие занятия [1].

- Рабочая (тренировочная) форма. Бытовая одежда не приемлема для тренажа в процессе обучения.

- Творческий дневник - традиционное средство театральной педагогики. Основная цель этого упражнения: развитие режиссёрской и актёрской наблюдательности [2].

- Рабочий хлопок. С первого года обучения очень важно приучать учащихся к сценической культуре. Любые упражнения, тренинги, зачины, этюды, номера, инсценировки следует начинать с хлопка. Рабочий хлопок акцентирует внимание [3].

- Зачин. В режиссёрской школе Г.А. Товстоногова «зачин» становится сквозным упражнением всех лет обучения.

- Сценическая этика. Учение о творческой дисциплине, художественные нормы, при которых формируется творческая личность, моральный

кодекс поведения актёров и режиссёров в работе - все это заложено в понятие «сценическая этика» [5].

- Творческое оправдание. Суть приёма заключается в том, что учащиеся, которые опоздали на занятия или репетицию, должны творчески оправдать эту ситуацию. Приём творческого оправдания напрямую не связан с этикой и дисциплиной, скорее эта связь с основами актёрского мастерства [6].

- Традиционный девиз - это девиз для будущих актёров и он гласит: «На сцену идут за удовольствием!»

- Формула «трёх Т». Эта любопытная формула была придумана театральным педагогом Б.В. Зоном и расшифровывается «талант, терпение, труд». Б.В. Зон в обучении ставил талант на последнее место. Зато взаимозависимость труда и терпения была первым и главным требованием этого педагога [7].

- Финальные аплодисменты. Традиционно в конце занятия всегда звучат аплодисменты. Аплодируя друг другу, мы подтверждаем единство творческого духа в нашем коллективе, радуемся тем маленьким профессиональным успехам, которые случились на уроке и выражаем благодарность за творческий диалог и творческую атмосферу на занятии.

Сегодня существует немало школ, академий и институтов, выпускающих актеров для профессионального театра. Накоплен огромный опыт формирования личности актера и воспитания его профессиональных качеств.

Но, как и столетия назад, деятелей отечественного театра и ведущих педагогов беспокоит вопрос низкого профессионального уровня подготовки актерских кадров, соответствия актерского искусства требованиям современности. Современный театр разнолик и отличается разнообразием жанров, направлений. За последнее время наблюдается тенденция в некоторых театрах привлекать зрителя только зрелищностью, приближенностью и жанру шоу. В настоящем же театре, развлекаясь, учатся жить, и отдыхая, обогащают себя. «Современный театр обязан соединить, сплавить воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелищем», - утверждал Г.А. Товстоногов [17].

Каким бы ни был современный технический прогресс, инновации, технологии, компьютеризация и модернизация, в мире всегда существовала тенденция - борьба за душу человеческую.

Не утратили современности мысли Вл. И. Немировича-Данченко, великого режиссера и театрального педагога о том, что задача педагога: «уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию; расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с мелким самолюбием. [13].

Каждому периоду жизни народа, каждой эпохе соответствует определенная форма восприятия искусства. Но во все времена, от античности до

сегодняшнего дня в театре нужна достоверность и правда, художественная правда. Современным театром становится только, тогда когда он точно угадывает все социальные и национальные особенности зрителей, «если он принимает во внимание силу, стойкость, распространенность традиций». Только преемственность и совершенствование форм могут обеспечить новаторство и уникальность в сфере театрального искусства [14].

Иновации не в модных трюках, феерии, не в эпатаже зрителя. Она предполагает поиск новых форм воздействия на зрителя, вовлечение его в сопереживание. Структура современного театра и его будущее зависят от того, каким должен быть зритель: только воспринимающим спектакль или со-творцом. Выдающийся строитель театра А. Я. Таиров утверждал, что «прекрасное искусство актера должно быть главным творческим импульсом для восприятия зрителя» [6].

Современный актер должен овладеть всеми приемами и выразительными средствами для перевоплощения в образ, но главное, суметь заразить зрителя, заставить его силой своей энергетики стать соучастником, живым свидетелем происходящих на сцене событий. А для этого необходимо знать и уметь современному актеру очень многое. Прежде всего, быть искренним и иметь серьезный художественный фундамент. Искренность дает природа, художественный фундамент - от профессора. Задача профессора, по мнению Вл.И. Немировича-Данченко, «подметить особенности сценического дарования ученика и дать ему настоящее направление, то есть научить вдумываться в изображаемые характеры, указать, как ученик должен приниматься за роль» [13, с. 35].

В современном театре основным свойством создаваемого образа должен стать особый индивидуальный стиль мышления, отношения героя к окружающей жизни через определенный способ думать. По мнению Г. А. Товстоногова, несовременность актера и режиссера заключается в недооценке зрителя, его тонкости, ума, развития. Театр всегда должен быть барометром зрительного зала. Чуткий к современности театр способен уловить болевые проблемы времени, возвысить, окрылить зрителя. Творцы сценического искусства всегда должны быть впереди зрителя, все время задавать ему сложнейшие психологические задачи, от решения которых он получал бы эстетическое наслаждение. Оно должно помочь человеку подняться на ступеньку выше в познании самого себя и мира, в котором он живет.

Что нового может внести современный актер, чтобы поразить воображение зрителя, обогатить его, заинтересовать?

Думается, не устарели два главных фактора: человечность и образность. Настоящее искусство учит зрителя понимать и уважать чужую жизнь, воспринимать чужие радости и печали, как свои. Оно приобщает каждого, кто не очерствел душой, к вечным общечеловеческим ценностям и учит находить вечное в сегодняшнем дне.

Без образного мышления невозможно никакое новаторство. Чтобы решить нестандартную задачу, нужна определенная парадоксальность ее постановки. Чтобы вызвать интерес зрителя, в существовании актера, в его сценическом искусстве должна быть некая загадка, тайна, которую зритель в определенный момент должен разгадать.

Эволюция сценического искусства предполагает и усвоение лучших традиций в работе актера над ролью, и работу над собой в плане совершенствования не только внутренней и внешней техники, но и совершенствования личностных качеств актера: воли, смелости, умения владеть аутогенной гимнастикой, беря на вооружение и методику Е. Грозовского, и йогов, и достижения современной психологии. «Современный театр должен вобрать в себя все специфические театральные элементы. Это: элемент пантомимы; элемент импровизации; техника владения просцениумом; техника владения маской в широком смысле слова» [12]. Все эти элементы развиваются в инновационной технологии современного театра и требуют от актера совершенного владения пластикой, речью, импровизацией, т. е. выразительности формы. И огромную роль в этом призван сыграть педагог по мастерству актера.

Разница творческих принципов, приверженность непохожим друг на друга идеям, поиск собственного пути в искусстве, увлеченность разными жанрами, стилями театрального искусства создают сплав индивидуальностей.

Основная задача развития театрального образования состоит не в поиске новых форм и инноваций, а в бережном сохранении лучших культурных традиций, которые были созданы великими театральными педагогами. В свое время в области театра звучал тезис: «Вперед - назад к Островскому!» Если театральное образование в стране сегодня дрогнет и поддастся нажиму шоу-бизнеса, - полная деградация неизбежна [18].

По своей сущности традиции и инновации сосуществуют в неразрывном единстве, под которым следует понимать их гармоничное взаимодействие.

Творчество — это долгий путь к вершине успеха. Каждый шаг вперед становится возможным только потому, что сделан предыдущий. Как сказал один из русских философов: «...Утрачивающий традиции скатывается вниз. Но горе тому, кто ограничивается только сохранением традиции» [20].

Таким образом инновация и традиция — это две стороны одного и того же явления, а именно — процесса социокультурного развития.

Список литературы

1. Гипшиус С. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008.

2. Степанова И.В. Творческий дневник - традиционное средство театральной педагогики. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Челябинск, 2015.- С.3 (43). - С. 84 - 89.
3. Малочевская И.Б. Режиссёрская школа Товстоногова. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2003.
4. Тришин В.Н. Большой русский словарь-справочник синонимов системы ASIS®. 2013. Available at: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/50564/зачин.
5. Станиславский К.С. Этика. Москва: РУТИ, 2013.
6. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008.
7. Зубов А.Е. Шпаргалка по мастерству актёра. Новосибирск: Новосибирское государственное театральное училище, 2002.
8. Герасимов С.А. О Григории Козинцеве, моем учителе // Козинцев Г. М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Л., 1982. - С. 3.
9. Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М., 1995.- С. 381-382.
10. Захаров М.А. Режиссура зигзагов и монтаж экстремальных ситуаций // Мастерство режиссера 1-У курсы. ГИТИС - студентам: учеб. пособие. М., 2002.- С. 284.
11. Категория удивительного // Страстной бульвар, 10. 2011. № 5-135.- С. 102-103.
12. Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918-1919 / сост. О. М. Фельдман. М., 2000. - С. 126-127.
13. Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого Рождение театра. М., 1989. - С. 67.
14. Островский А.Н. Полн. соб. соч. Т. XXI. Статьи. Речи. Письма. М., 1952. - С. 293.
15. Таиров А.Я. Зритель // Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. - С. 181.
16. Театральное дело не угасает, оно живет // Страстной бульвар, 10. 2011. № 6-130. - С. 97.
17. Товстоногов Г.А. Зеркало Сцены: в 2 кн. Л., 1984. Кн. 1. - С. 303.
18. Островский А. Н. Полн. соб. соч. Т. XXI. Статьи. Речи. Письма. М., 1952. - С. 293.
19. Таиров А.Я. Зритель // Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. - С. 181.
20. Театральное дело не угасает, оно живет // Страстной бульвар, 10. 2011. № 6-130. - С. 97.
21. Товстоногов Г.А. Зеркало Сцены: в 2 кн. Л., 1984. Кн. 1. - С. 303.

ПРОГРАММА ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ С КЛАССОМ

Слободина Л.Г.

МБОУ ДО «ДШИ №2» Альметьевского муниципального района РТ

В последнее время остро стоит вопрос о сохранности контингента в учреждениях дополнительного образования детей. Я считаю, что моя программа поможет в его решении.

Изучая вопросы воспитания, я обозначила основной круг проблем, решение которых возможно в классном коллективе, так как класс — это социальный организм школы. Именно здесь можно создать для каждого: ситуацию развития, ситуацию успеха, особую среду общения и отношений, общее поле совместной деятельности.

Личный подход становится реальным, если процесс воспитания представляет собой целенаправленную систему, в которой гармонически совмещаются специально разработанная программа жизнедеятельности с возможностями саморазвития и самоуправления.

Целью программы является создание условий для самореализации творческой личности путем сотрудничества взрослых и детей.

Задачи программы:

- Изучение личностных качеств учащихся, помощь в выявлении своих характерных особенностей и способностей,
- Содействие формированию дружного классного коллектива и создание в нем нравственно и эмоционально благоприятной среды;
- Профилактика социально - эмоциональных проблем у учащихся;
- Создание условий для творчества. Развитие творческих способностей.

Актуальность программы.

В последние годы появилось много новых программ по воспитанию и образованию школьников, в которых основное внимание уделяется интеллектуальному содержанию образования, а вопросы социально-эмоционального развития ребенка раскрыты недостаточно.

Программа воспитания важна и необходима, так как приносит значимые результаты в плане социализации и творческого развития каждого ребенка.

Формы занятий.

Формы занятий могут быть разными: беседы, экскурсии, конкурсы, соревнования, лекции, концерты и т.д.

Ожидаемые результаты:

1. Создание благоприятной эмоциональной среды в классе.
2. Высокий процент удовлетворенности учащихся, родителей и педагогов жизнедеятельностью класса.

3. Воспитанник - творческая, жизнелюбивая, нравственная личность.

Условия эффективной реализации программы:

- Программа предлагает систематизацию и определенную ориентацию школьников на обучение;
- Она обеспечивает целостность учебно-воспитательного процесса на период обучения школьников в учебном заведении;
- Поиск новых путей развития личности школьников.

Создание условий для адаптивного воспитания:

- Обучение учащихся рефлексивной деятельности: познанию, проектированию, созиданию;
- Освоение инновационных технологий, позволяющих создать ситуацию успеха учащихся;
- Подготовка методических пособий, разработка авторских сценариев, способствующих адаптивному воспитанию школьников.

Примерный перспективный план:

I. Проведение классных часов и бесед на темы: «Учимся планировать свое время»; «Мы за здоровую нацию»; «Юные музыканты за мир»; «Национальные музыкальные традиции»; «Посвящение в юные музыканты».

II. Беседы с родителями: «Степень заинтересованности родителей в обучении важнейший элемент успешного обучения в школе»; «Работа над программой в домашних условиях»; «Семейные традиции».

III. Посещения концертов, выставок, организация конкурсов, участие в школьных мероприятиях, организация и проведение тематических вечеров;

IV. Лекции на темы: «Русское фортепианное искусство»; «Творчество татарских композиторов»; «Великие пианисты XX века»; «Джазовое искусство».

V. Организация культурно-массовых мероприятий: «Осенний бал»; «День матери»; «Новый год»; «День защиты детей».

Результативность.

Результативность воспитательной работы заключается в том, чтобы мои воспитанники:

- Имели представление о национальной культуре русского народа и народов других стран, правилах поведения в обществе,
- Имели творческий подход к жизни, уверенность в своих возможностях
- Были образованными, интеллектуально и культурно развитыми,
- Были духовно и физически здоровыми.

Список литературы

1. Андреев В.И. Педагогика творческого саморазвития. - Казань: Изд-во Казанского университета, 1996, 568с.
2. Валеева М.А. Развитие профессионализма педагога дополнительного образования: Дисс. канд.пед.наук. - Оренбург, 1999, 187с.
3. Караковский В.А., Л.И. Новикова, Н.Л. Селиванова Воспитание? Воспитание... Воспитание! - Педагогическое общество России. Москва, 2000. 253с.

ПОДГОТОВКА ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ К КОНКУРСАМ. РАБОТА НАД ПРЕОДОЛЕНИЕМ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

Сулейманова С.Р.
МБУДО г. Казани «ДМШ №5»

Современному обществу нужна личность с неординарным творческим мышлением и широким кругозором, умеющая ставить и решать оригинальные задачи. Детская одаренность в России имеет государственное значение, именно поэтому сегодня уделяется особое внимание специальным программам, направленным на развитие способностей и таланта детей.

Одаренный ребенок - это ребенок с более высокой, чем у его сверстников восприимчивостью к учению и более выраженными творческими проявлениями, обладающий очевидными достижениями (или имеющий внутренние предпосылки к ним), интенсивность выраженности и яркость которых выделяют его среди ровесников. Для него характерны следующие черты:

- чрезвычайная любознательность и потребность в познании;
- энергичность, яркая независимость;
- опережение сверстников по уровню интеллектуального и творческого развития: обладание отличной памятью, высоким уровнем мышления и интеллекта, хорошо развитой речью, большим словарным запасом;
- повышенные требования к себе и окружающим;
- стремление к совершенству и достижению высоких результатов.

Таким детям не всегда подходят требования стандартной образовательной системы. Для успешной самореализации им, как правило, необходимо публичное признание. Если говорить о юных музыкантах, это, прежде всего, выступления (и достижения!) на конкурсах различного уровня. Есть несколько факторов успеха при подготовке ребенка к конкурсам, которые мы рассмотрим подробнее.

Не всякому ребенку подготовка к конкурсу и участие в нем пойдут на пользу. Помимо таланта, очень важна заинтересованность самого ученика,

способность быстро, сосредоточенно и основательно заниматься. Однако стоит учитывать, что способности детей могут раскрываться по мере их взросления и развития.

Нестандартный характер занятий: стоит не только изучать произведения, намного опережающие школьную программу, но и развивать образное мышление. На этом этапе важную роль играет сам педагог, который должен уметь заинтересовать ребенка как собственно занятиями, так и возможностью участия в различных конкурсах. Это позволит сформировать у учащегося стимул к систематической работе.

Индивидуальный подход к выбору конкурсной программы: приоритет должен отдаваться тем произведениям, которые в техническом и исполнительском отношении наиболее успешно удаются ученику.

Конкурсную программу нужно прорабатывать заблаговременно, она должна уложиться в сознании ребенка. Для этого необходимо разобрать каждое произведение на мелкие и крупные части, тщательно отрабатывать трудные в техническом плане места - проигрывать их в разных темпах: с самого медленного до максимально быстрого, постепенно «собирая» мелкие части в более крупные и работая над темпом - исчезновение ощущения трудностей в исполнении является первым критерием готовности программы к выступлению. Для отработки с учащимся уверенности движений следует добиваться максимального контроля ребенком своего пианистического аппарата во избежание «зажима» в процессе выступления на конкурсе. Художественная готовность программы определяется импровизационной свободой игры, в которой не теряется нить музыкальной мысли. Накануне выступления следует набраться сил и отдохнуть. «Большую ошибку совершают те, кто в последние дни работают до изнеможения...», – напоминание Г.М. Коган [4, 28]. Перед выступлением необходимо неоднократно проиграть произведение в среднем темпе, что позволит выявить и устранить недочеты.

Внешний вид юного музыканта-исполнителя очень важен для выступления. Педагог должен заранее обговорить с учеником и его родителями конкурсный наряд: обувь должна быть удобной, без каблука и острого носка, чтобы было удобно пользоваться педалью; одежда не должна сковывать движения и отвлекать внимание исполнителя.

Пианистам особенно трудно приспособиться к незнакомому инструменту и месту исполнения. Поэтому педагогу следует заранее прорепетировать с учеником весь процесс конкурсного выступления. При выходе на сцену важно не торопясь подойти к инструменту, поклониться залу, проверить расположение стула, подставки под ноги и прочих атрибутов. Ни в коем случае нельзя сразу начинать игру, ученик должен пропеть «про себя» пару начальных тактов и настроиться на стиль произведения, только после этого можно начинать играть. По окончании исполнения программы,

ученик должен снова поклониться залу и степенно удалиться со сцены, сохраняя внешнее спокойствие.

Публичное выступление – это результат напряженного творческого труда ученика. Ребенок в раннем возрасте не испытывает сценического волнения, для него это увлекательная игра и способ привлечь к себе внимание родителей. Однако, по мере взросления, ученик все больше осознает ответственность за выступление: волнение, страх, неуверенность в собственных силах могут негативно отразиться на качестве исполнения конкурсной программы. Поэтому важно формировать у него сценическую устойчивость с ранних лет.

Сценическое волнение у каждого ребенка определяется его психофизической конституцией, типом нервной системы. Каждый исполнитель чувствует себя по-разному и педагогу необходимо индивидуально подходить к способам преодоления этой проблемы. В подготовке к выступлению нужно устранить все, что мешает, что может вызвать нервозность. У ученика не должно возникать сомнений в полном успехе. Предстоящего выступления надо ждать как праздник, а не как страшного суда.

Страх перед сценой возникает в связи с мыслями о провале перед большим количеством посторонних людей, возможности забыть текст произведения из-за волнения, неумения игнорировать ошибку в исполнении и продолжать свою игру дальше. Как писал выдающийся исполнитель и педагог Л. Коган «Исполнитель волнуется от того, что боится забыть, а забывает от того, что волнуется». Исполнитель должен игнорировать любой промах, допущенный при исполнении, иначе, разволновавшись из-за фальшивой ноты, можно загубить всю программу.

Как бы ни было хорошо выучено произведение, для обнаружения возможных ошибок я предлагаю ученикам следующие приемы:

- игра с помехами и отвлекающими факторами, чтобы максимально сконцентрировать внимание. Включаю радиоприемник на среднюю громкость, и ученик пытается сыграть свою конкурсную программу. Если это у него получается, значит, он умеет хорошо сосредоточиться, и на сцене не должно быть провалов.

- завязываю на глазах повязку. В медленном или среднем темпе он играет произведение, при этом следит, чтобы дыхание оставалось ровным и нигде не возникло мышечных зажимов.

- в момент исполнения программы в трудном месте я произношу слово «ошибка». Ученик при этом должен суметь не отвлекаться на мои слова, а сыграть произведение без остановки, как будто ничего не слышал.

- выполнение физических упражнений. Прыгает и приседает до учащения пульса, а потом играет программу.

Во время выступления могут появиться какие-то неожиданности, шероховатости в тексте: смазал пассаж или зацепил не ту ноту. Я учу учени-

ков не придавать этому никакого значения, чтобы мимолетная фальшь не перебила ход мыслей. Главное – сохранить течение музыки.

На сцене может случиться и так, что в какой-то момент исполнитель запутывается в тексте, не знает, что играть дальше. Эти моменты – серьезный экзамен для психики и нервов солиста. Здесь важно не растеряться, не превратить случайность в катастрофу. Необходимо воспитывать у исполнителя умение «забыть» любой промах во время исполнения, иначе из-за незначительной помарки можно провалить все выступление.

На практике есть несколько способов преодоления сценического волнения.

Во-первых, педагог должен постараться отвлечь исполнителя от посторонних мыслей и сконцентрировать его внимание на определенном элементе музыки, на его звучании, темпе, ритме. Это позволяет в кратчайшие сроки достичь общей сосредоточенности ребенка. «Непосредственно перед выступлением, – настаивает А.Д. Алексеев, – внимание ученика нельзя загружать многими замечаниями, так как это обычно вредно отражается на исполнении» [1, 45].

Еще один из методов преодоления боязни сцены - метод самовнушения. «Я внушаю ученикам перед выступлением: «У тебя хорошо выученная программа, поэтому все получится. Ты должен сыграть с удовольствием и поделиться этим с публикой». Ученику предлагаю повторять себе перед выходом на сцену: «Я спокоен и сосредоточен на музыке. Я с нетерпением жду конкурса. Я контролирую и слушаю свою игру. Я верю в себя». Самовнушение полезно связывать с картиной предстоящего успеха, считая ее заслуженной и справедливой наградой за хорошо сделанную работу. Уверенность, что произведение хорошо выучено, спасет от многих негативных форм эстрадного волнения.

Во-вторых, можно использовать аутогенную тренировку - нормализовать дыхание, расслабить мышцы, встряхнуть зажатые участки тела, проговаривать слова успокоения. Исполнить дыхательное упражнение: надувание воображаемого шарика. Вдох через нос, выдох через рот. Для снятия нервного стресса можно потереть круговыми движениями левое, затем правое запястье до появления тепла, затем проделать полукруглые массирующие движения одновременно под обеими бровями (также до появления тепла), то же самое – с двух сторон носа, напоследок натирать мочки, а затем и полностью уши до появления тепла. Подобные действия, проводимые совместно с педагогом, помогут успокоить учащегося, настроить на позитивный лад.

За 10 минут выпить немного сладкого, некрепкого чая, кусочек шоколадки, так как сладкое уменьшает ощущение «ватных ног» и «дрожание рук».

В-третьих, залог успешного выступления, помимо максимальной концентрации, – хорошо обыгранная программа. В ближайшие месяцы перед

конкурсом необходимо на публике несколько раз обыграть программу. На заключительных этапах работы, когда вещь уже готова, она проигрывается целиком, от начала до конца, с представлением, что действие происходит перед очень взыскательной комиссией или слушательской аудиторией. Помогает видеозапись своего исполнения. Осознание того, что произведения записывают, заставляет сконцентрироваться на произведении и повышает самоконтроль.

Также, помогает пропевание по нотам текста без инструмента, пропевание вместе с инструментом, пропевание «про себя».

Перерыв между выступлениями не должен быть больше двух месяцев, так как теряется чувство адаптации к публичным выступлениям. Когда ученик уже не раз выступал на сцене с данной программой, у него появляется возможность сконцентрироваться на деталях исполнения, как до выступления, так и в процессе, отодвинув волнение и страх на дальний план.

В-четвертых, волнение может настичь исполнителя непосредственно во время выступления. Причиной могут служить внешние факторы, не зависящие от учащегося: внезапно упавший предмет, громкое покашливание и реплики из аудитории. В целях выработки у учащегося «иммунитета» к подобным случаям, при репетициях педагогу следует искусственно создавать внешние помехи, к примеру, неожиданно резко сдвинуть стул или покашливать. Трудно вывести одинаковые для всех «рецепты» психологической подготовки к публичному выступлению, каждый должен выбрать для себя свой собственный проверенный временем способ подготовки к концертному выступлению, но добросовестность предварительной работы - главное в стабильности выступления.

Не стоит бояться неудач и ошибок - это тоже своего рода опыт.

Подводя итоги, можно сказать, что общение со зрительской аудиторией является сугубо творческим процессом, невозможным без взаимной связи исполнителя-музыканта с публикой, а также воздействия влияния аудитории на самого музыканта. Пожалуй, в основе преодоления эстрадного волнения лежит творческое желание общаться с аудиторией посредством музыки: максимально полное воплощение музыкального образа, непрерывный процесс открытия особого мира в исполняемом произведении. Дать однозначный рецепт для того, чтобы каждое выступление юного исполнителя всегда имело успех, не возьмется, пожалуй, ни один из педагогов. Каждый человек – неповторимая индивидуальность, следовательно, направления, формы и методы подготовки всегда должны основываться на индивидуальных качествах внутренней и внешней среды музыканта.

В заключении хочется сказать о том, что любой музыкант исполнитель должен помнить, что на сцене он обязан забыть о страхе и все свои силы и мысли направить к осмыслению той музыки, которая будет исходить из его рук. Он должен выступать посредником между композитором и слушателем, показать лучшее, на что он способен.

Конкурсные выступления играют важную роль в формировании психологической устойчивости ребенка, в развитии его целеустремленности и тяги к победе. Основная задача педагога музыкальной школы – воспитание у ученика живого и непосредственного ощущения музыки, понимание ее выразительности и фразировки. Успех во многом зависит от профессионального мастерства педагога и степени одаренности будущего музыканта.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1971.
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - Л.: Музыка, 1974.
3. Коган Г.М. У врат мастерства: Психологические предпосылки пианистической работы. - М.: Сов. Композитор, 1961.
4. Коган Г.М. Работа пианиста. - М.: Музыка, 1979.

ХАЛЫК ПЕДАГОГИКАСЫ НӘМ АНЫҢ ТӘРБИЯ БАРЫШЫНДА КУЛЛАНЫЛЫШЫ

Сулейманова А.И.

МБУ ДО «ДШИ» Балтасинского муниципального района

Милләтебез халык педагогикасының күп гасырлык гыйбрәтле тарихы бар. Аның тамырлары ким дигәндә Болгар заманнарына барып тоташа. Тууыннан алып беренче адымнарын атлап киткәнгә кадәр халыкның балага биргән тәрбиясе нидән гыйбарәт соң? Ата-аналарыбыз, бабаларыбыз күп гасырлар дәвамында инсафлык, кешелеклелек, тәүфыйклылык әхлакый сыйфатларны тәрбияләү буенча гаять бай тәҗрибә туплаганнар, милли аң-мөхитне тоемлау, танып белү, иҗтимагый-икътисади яшәеш кебек төшенчәләрне дөньяви калыпларга салып, бөтен бер тәғлимат хасил иткәннәр. Бөек педагогларның берсе К.Д.Ушинский (1824-1870) фикеренчә, һәр халыкның гасырлар буена тупланган тәрбия хезинәсә-традицияләре бар, шулар нигезендә генә балаларга дәрәс тәрбия бирергә мөмкин. Яшь буынны тәрбияләүдә халык традицияләре гаять зур әһәмияткә ия.

«Нәрсә ул тәрбия?» дигән сорауга иң гади һәм һәр кемгә аңлаешлы җавап: “Тәрбия-ул яшь, психологик, физик үзгәрешләргә исәпкә алып, халык педагогикасына нигезләнәп, балаларны һәръякты үсеш алган шәхес итеп формалаштыру”. Халык педагогикасы - ул тормышта сыналып сайланган, буыннан-буынга күчеп камилләшкән, халыкта киң кулланылган тәҗрибәдән килеп чыккан укыту-тәрбия турындагы тәғлимат-фикерләр, кинәшләр, тәрбия алымнары һәм чаралары җыелмасы. Ул фәнни

педагогикадан алда барлыкка килгән һәм аның нигезе булып тора. Нәрсә соң ул укыту-тәрбиянең халыкчанлыгы? Иң элек ул укыту-тәрбияне халыкның теленә, идеалларына, мәданиятенә, горейф-гадәтләренә, аның милли үзенчәлекләренә нигезләнеп алып бару; туган ягыңны ярату, үз халыкның тарихын белү, аның тарихи истәлекләрен өйрәнү һәм аларны саклау турында кайгыртучанлык тәрбияләү.

Балтач сәнгать мәктәбендә, балаларны халкыбызның күренекле язучылары, шагыйрьләре, композиторларның тормыш юлы һәм ижатлары белән таныштырганда, бәйрәм-кичәләр, дәрәс-лекцияләр, конкурслар үткәрелә. Бу сәнгати зәвык тәрбияләү. Балаларның музыканы ишетү, хәтер, ритм тойгысы, музыкаль эсәрләргә танып белү, логик фикерләү, сәләтләрен үстерү, башкару осталыкларын арттыру, шәхестә милли ұзаң, үз халык белән горурлану хисе тәрбияләү максатын күздә тотып эшләнә. Эш барышында алдынгы тәҗрибәгә, яңа педагогик технологияләргә нигезләнеп, халык педагогикасының бай мирасыннан ижади файдаланып оештырабыз. Балаларга әхлакый, патриотик тәрбия бирергә, аларда тырышлык, шәфкатьлелек һәм башка күркәм сыйфатлар тәрбияләүгә зур игътибар бирәбез. Укучыларда милли рух, милли хисләр тәрбияләүгә ярдәм итә торган халкыбыз йолаларын, гомүмән төрле чараларны класста һәм класстан тыш эшләрдә мөмкин кадәр күбрәк кулланырга тырышабыз. Мәктәбебездә уздырылган “Аулак өй”, “Әкиятләр кичәсе”, “Нәүрүз”, “Тукай көннәре” - моның ачык мисалы. “Уйнагыз гармуннар” бәйрәме балалар күңеленә халык моңын ирештерә, бию кичәләре уздыру да традициягә әверелеп бара. Татар халкының күмәк биюләре- “Сигезле”, “Наза” өйрәнелә. Бәйрәмнәр үткәрүдә эти-әниләр, әби-бабайлар ярдәменә нык таянабыз. Балалар, өлкәннәр белән бергә, уеннарда, ярышларда катнашып, традицияләренә, горейф-гадәтләренә, йолаларның асылына төшенәләр, милли бәйрәмнәр тарихын өйрәнәләр.

Яшь балага бөтен игътибарны туплау, тәрбия эшләрен аның туган минутыннан ук башлау һәм тәрбия чараларыннан иң отышлысын, нәни бала табигатенә иң яраклысын, баланың һәръяклап үсешен тәмин итә торганын гына сайлап алу халык педагогикасының зирәклегә турында сөйли. Без, укытучылар, халык педагогикасының төрле алымнарын кулланып, гаиләдә бала тәрбияләүдә ата-аналарга юнәлеш бирергә, дәрәсрәгә, бергәләп эшләргә тиешбез. Үрнәк гаиләләренә тәҗрибәсен тирән өйрәнү һәм башка гаиләләргә житкерү – без-укытучыларның бурычы. Гаиләнең әхлакый саулыгы һәм яхшы яшәве – жәмгыятнең рухи сәламәтлегә.

Халыкның иң беренче педагогик эсәре-бишек җырлары. Ул җырларда аналарның өметләре, ышанычлары, баласын рухи һәм физик яктан матур, игелекле, гадел, мәрхәмәтле итеп күрү теләгә чагыла. Аналарның йөрәк түреннән чыккан, ана телендә яңгыраган бишек җырлары тәрбиядә башка бернинди чара белән дә чагыштырмаслык һәм алмаштырмаслык хәзинә ул.

Бишек жырлары- бала тормышында беренче музыкаль эсэр. Аларның гаять тээсирле көчен тасвирлап, язучы Садри Жэлэл “Бишек янында” хикэясендэ болай яза: “Тынлыкта аның тавышы бигрэк тэ моңлы ишетелэ. Ул тавыш тик шэфкатыле ана, йокысын калдырып, төн уртасында сөөкле баласын тирбэткэндэ генэ ишетелэ:ул моңлы тавышны һичбер төрле музыка бирэ алмый! Ул табигать тарафыннан тик аналарга гына бирелгән сэмави (ягымлы, моңлы) нэрсэ”. Бишек жырлары, юаткыч һәм мавыктыргычлар балаларга үз позицияләрен булдырырга, жырлы-биюле, такмаклы- такмазалы уеннарда катнашырга ярдэм итэ, аларны өлгер, зирэк, яхшы хәтерле, житез, гадел булырга өйрэтэ, матурлык дөнъясына якынайта. Шулай итеп, балага камил табигатьле шэхес булып үсэргэ булыша. Бишек жырлары кеше күнелендэ дэрэжэле урын алып тора. Һәр кеше аны, сабый чакның истэлеге итеп, гомер буе күңеле түрендэ саклый.

1. Тәрбия сэгате “Бишек жырларында кунакта”

Максат:

- Укучыларны татар халкының горэф-гадэте, йола, бэйрэмнэре белэн таныштыру, халык педагогикасыннан файдалану.

- Ата-анага кадер-хөрмэт хислэре тәрбияләү буенча эшне дэвам итү, аларга карата жаваплылык хислэре уяту.

- Укучыларда бишек жырларына мэхэббэт тәрбияләү. (сэхнэдэ татар өе күренеше)

Жиһазлау: бишек, «Йокла инде курчагым» жырының язмасы (Ә.Бикчэнтэева шигыре, М.Имашев музыкасы), “Бишек жырлары китабы” (төзүчесе И.Зөлкэрнэева)

Өңгэмэ планы:

- Кереш өлеш. Халык аваз ижаты.

- Бишек жырларында кунакта.

- “Йокла инде, курчагым” жырын башкару.

- Бишек жырларын кем ижат итэ?

- Кунак итеп чакырылган эни һәм эби бишек жырын башкаралар.

- Бишек жырын ни өчен жырлайлар?

- “Әлли-бәлли бәү”, “Бишек жырлары” китаплары белэн таныштыру.

- Мэкальлэр, табышмаклар әйтешү.

Йомгаклау.

2. Музыкаль иртэ “Татар халык авыз ижаты”

Максат:

- Татар халык авыз ижаты турында белемнэрне тулыландыру, аңа хөрмэт тәрбияләү, аның аша әхлак тәрбиясе бирү.

- Халкыбызның рухи хэзинэлэре нигезендэ укучыларның кызыксынуларын баету.

Жиһазлау: болын, елмайган кояш һәм кояш нурлары ясалган декорация, аерым карточкаларда экиятләрден өзекләр, рәсемнәр. “Серле сандык”, “Татар халык авыз иҗаты” китаплары.

Иртә барышы:

- Укытучы табышмак әйтә:

Кызарып жиләк пешә.

Печәннәр дә өлгерә

Нинди генә чәчәк юк-

Кайсы жир бу, кем белә?(Болын)

(Рәсем карау)

- Нинди матур болын! Кояш нурлары аңа тагын да ямж өсти. Алар, безне алыгыз, дигәндәй. Балкып торалар. Әйдәгез, иң зур кояш нурын алыгыз әле. (Укучы бер нурны ала, нурлар кояш янына магнит белән куелып барыла)

1 нур- “Табышмаклар”, 2 нур- “Әкиятләр”, 3 нур- “Тизәйткечләр”, 4 нур- “Мәкальләр”, 5 нур- “Жырлар”.

Бер укучы татар халык жырлары һәм аларның төрләре турында сөйли. “Әпипә” жыры башкарыла (кунелле характерда).

- Әйдәгез, бер жыр тынлап үтик (“Сагыну” жыры тыңланыла).

- Бу жырны кем башкара?

- Сүз нәрсә турында бара?

- Нинди характерда язылган?

Йомгаклау. Нәтижә ясау.

Кулланылган әдәбият

1. Ш.Жәләлиев “Татар халык педагогикасы” Казан, 2000.
2. Н.Исәнбәт “Балалар фольклоры” Казан, 1984.
3. Р. Фәхретдин тәрбия турында “Тәрбия”(“Киңәш” газетына кушымта), № 7, 2001.
4. “Көч һәм рух тамырлары: Әдәплелек дәрәсләре” Казан, “Мәгариф” журналы, 2000.

ХОРОВОЙ ФЛЕШМОБ КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ (из опыта работы)

Суходольская Р.С., преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории.

Замилова Л.М., преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории.

Алиакберова А.И., концертмейстер первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

В системе музыкально-эстетического воспитания детей хоровое пение с его многовековыми традициями занимает значительное место. Оно способствует формированию личностных качеств, развивает музыкальные способности и художественный вкус, обогащает кругозор и повышает культурный уровень.

Самоизоляция и дистанционное обучение стало для всех нас не только большой неожиданностью, но и настоящим творческим вызовом. И если по большому числу предметов формы обучения были легко определены, то с таким предметом, как хор, возникли некоторые проблемы. Были исключены занятия в формате онлайн (например, с помощью платформы ZOOM), так как качество и скорость звука пока не позволяют синхронизировать на достаточном уровне даже два голоса, не говоря уже о целом хоре.

Чтобы не прерывать учебный процесс, в группах в социальных сетях и мессенджерах обучающимся давались задания, например: пропеть вокальные упражнения по предоставленным видеозаписям, прослушать записи того или иного музыкального произведения, разобрать слова или нотный текст произведения и т.д. Затем ученик должен был записать выполненное задание на видео и отправить на проверку преподавателю или концертмейстеру. Как показала практика, такая форма работы оказалась не совсем удачной. У учеников (особенно младших классов) возникли трудности с самостоятельным выполнением заданий, а родители, ввиду отсутствия музыкальных знаний, как правило, не могли им помочь. Возникла потребность разнообразить учебный процесс, дав несложное, но интересное задание.

После долгих размышлений и поисков было найдено оптимальное решение: возникла идея организации своеобразной акции (онлайнфлешмоба) среди хоров детской школы искусств №7, приуроченной к 75-летию Победы под названием «Достойным памяти посвящается». Суть заключалась в создании видеоролика с исполнением песни на военную тему, посредством объединенных в хор отдельно записанных голосов детей. Подобные акции и раньше осуществлялись различными музыкальными ансамблями, но во время самоизоляции они достигли пика своей популярно-

сти, в том числе среди крупнейших коллективов страны и всего мира. Так, например, Большой театр, International Opera Choir, Оркестр Таврический (СПб) представили широкой публике свое, так называемое, «самоизоляционное творчество».

Работа над акцией началась с составления четкой инструкции для родителей и учащихся. Необходимо было выучить/повторить песню, продумать внешний вид ребенка и фон. Преподаватель записывал свое исполнение песни, по которой необходимо было учиться точно повторять манеру исполнения, мелодические и ритмические нюансы для сведения голосов в унисон. Затем необходимо было сделать видеозапись, на которой ученик поет песню в наушниках, слушая запись преподавателя. При этом, никакой музыки и посторонних звуков на записи не должно было быть, только пение ученика.

Далее все записи были внимательно прослушаны, были выбраны лучшие фрагменты каждой записи, продумана последовательность фрагментов и т.д. Затем последовала работа в видеоредакторах. Нами были использованы программы Vegaspro 17 и Finalcut, позволяющие объединять несколько видео в одно. Примечательно, что для подобных операций необходим компьютер с высокими характеристиками, особенно если речь идет о соединении нескольких видеодорожек. Для удобства была составлена таблица с «раскадровкой», в которой за каждым ребенком был закреплен свой, заранее отобранный наилучший фрагмент (например, Иванов А. Куплет 2, Фраза 3; Припев 1, 2 целиком). Было произведено выравнивание звуковых дорожек по громкости, убраны посторонние шумы, подобран соответствующий фон и эффекты.

В целом, хочется отметить, что была проведена трудоемкая, довольно сложная, но интересная работа, выходящая за рамки традиционной деятельности преподавателя и учащихся школы. Она потребовала не только повышения компетентности в сфере информационных технологий, но больших временных затрат.

Мы справились с задачей сохранения контингента, повышения мотивации к обучению и не потеряли качество. Ученики, преподаватели и родители с нетерпением ждали завершения монтажа и с большим удовольствием оценили результат в преддверии 9 мая, когда видеоролики были размещены в социальных сетях в Вконтакте и Инстаграм.

День Победы - это не просто весенний праздник, когда отмечается победа наших героических предков в Великой отечественной войне. Это - день народного единения. Флешмоб, который подготовили учащиеся и педагоги нашей школы и посвященный великой дате - пример такого единения, а также большого уважения воинам, отстоявшим мир на земле. Чувство благодарности и памяти помогает нам в сложные периоды нашей жизни преодолевать любые трудности, что и произошло в этот юбилейный год. Было очень приятно включиться в творческую работу по подготовке и ор-

ганизации учащимися, преподавателями, а также родителями нашей школы столь необычного мероприятия.

Специальный хор «Мелодия» (руководитель Суходольская Р.С., концертмейстер Латыпова А.Т.) и звукооператор Ухов В.Ю. представили работу на музыку А. Новикова, слова Л.Ошанина «Эх, дороги». Видеоролик выполнен в программе FinalCutProX - это профессиональный видеоредактор для операционной системы macOS от Apple.

Старший общий хор «Канцона», младший общий хор «Соловушки» (руководитель Замилова Л.М., концертмейстер Алиакберова А.И.) представили работы на музыку М.И. Блантера, сл. М.В. Исаковского «Катюша» и песню «Наследники России», муз.и слова Е. Гомоновой. Видеоролик выполнен в программе VegasPro 17.

Также нескольким учащимся из хора «Канцона» и «Соловушки» выпала честь поучаствовать в республиканском онлайн-проекте «15 песен до Победы», проведенном совместно с Государственным хором РТ (рук. Таминдарова М.А.).

Ссылки на видео

https://vk.com/7art.chelny?w=wall-139252903_802

https://vk.com/7art.chelny?w=wall-139252903_813

https://vk.com/7art.chelny?w=wall-139252903_906

https://vk.com/7art.chelny?w=wall-139252903_737

РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО ЧУВСТВА У УЧАЩИХСЯ

Тимофеева Т.А.

МБУДО «ЗДМШ» Заинского муниципального района РТ

Архитектоническое чувство или чувство формы является важнейшей и необходимой составляющей при работе музыканта - исполнителя над произведением.

Музыкальное произведение представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимаются художественно отраженные в произведении явления и процессы действительности, их характер: мысли, чувства, устремления людей. Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения.

Форму в музыке рассматривают двояко: как конструкцию и как динамический процесс. По сути - это две стороны одного и того же явления.

Внимание исполнителя, стремящегося познать форму произведения, как она дана композитором, и выявить ее в исполнении, должно быть на-

правлено на составление и соотношение моментов «конфликтных», выражающих и создающих эмоциональное напряжение и на разрешение «конфликта». Выразителями конфликтов являются: диссонансы, неустойчивость тональности и ритмов, противопоставление регистров, динамические контрасты и т. д. Им противопоставлены: разрешения диссонансов, возвращение к главному строю и утверждение в нем, а также возвращение после блужданий разработки к изложению основных тем.

Чувство формы произведения определяется переживанием образов, в которых воплощена идея. Композиционная логика, т. е. логика развития тем, их разработки, сопоставлений и повторений, вместе с логикой модуляционного плана рождает чувство закономерной организации целого.

Прочувствовать форму - задача не простая, даже если это относится к небольшой пьесе. Способность же объять форму крупного произведения требует музыкального развития и большого слухового опыта.

В отличие от композитора, исполнитель идет к целому через частности. Через материал произведения он постигает образы, а через образы - идеи. Но нередко бывает, что исполнитель не доходит до того, чтобы развитие мысли стало гладким и естественным, и произведение воспринималось целиком. Оно остается склеенным из отдельных кусков, порознь может быть интересным, но ни логически, ни эмоционально не ведущих к восприятию целого.

Прежде чем играть, исполнитель «настраивается» на исполнение. Он должен войти в характер, темп, динамику и другие свойства музыки, которую он будет играть. С большей или меньшей яркостью конкретностью он должен внутренне услышать и пережить наиболее характерные куски музыки, чтобы не заиграть торжественный марш как походный, польку как элегию. Именно чувством целого определяется соотношение темпов, характеров, динамики и интонации исполнения.

Недостаток архитектурного чувства неизбежно ведет также и к диспропорциям. Это в равной мере относится к несоразмерности динамических, темповых соотношений, несоответствию смысловой и эмоциональной значимости того или другого момента в произведении. Целое распадается на куски, живущие каждый своей, как бы независимой жизнью.

Для воспитания архитектурного чувства нужно неумное стремление к решению задачи и большой опыт. И воспитание этого чувства начинается в музыкальной школе.

К сожалению, изучению формы музыкального произведения уделяется еще недостаточное внимание - особенно в занятиях с младшими детьми.

Как показывает практика, на академических зачетах, концертах, экзаменах в исполнении учащихся бываю срывы, запинки, остановки. Педагоги нередко пытаются объяснить подобные случаи сценическим волнением. На самом же деле одной из основных причин этих неудач является неосведомленность учащихся в вопросах строения музыкального произведения.

Ведь именно педагог по специальности проходит с учеником путь от чтения простейшей детской песенки к расшифровке нотного текста инвенций Баха. Уже самые младшие ученики должны знать такие музыкальные термины, как цезура, фермата, реприза, акцент, каданс, секвенция, модуляция и т. д., иметь представление о строении музыкальной фразы.

Добившись возможно более выразительного исполнения музыкальной фразы, педагог должен вести ученика дальше, показать и объяснить закон сцепления фраз в одно целое - то есть раскрыть понятие о фразировке как осмысленном прочтении музыкального текста. Если учащийся уже ознакомился с произведением в целом, то он сможет, конечно, представить себе его мелодию, как он представляет, например, текст знакомого стихотворения. Однако ребенок, особенно на начальной стадии обучения, воспроизводя свое звуковое представление на клавиатуре, может допустить ряд неточностей, прежде всего ритмических: недослушивание длинных звуков, пауз, фермат.

Не следует прощать подобные ритмические ошибки. Педагог должен требовательным в этом плане, поскольку иначе вместо правдивой и внятной музыкальной речи ученик привыкнет к бездумному «бормотанию» за фортепиано.

При объяснении значения общей кульминации музыкального произведения педагог может специально сыграть какую-либо пьесу «без кульминации» - гладко, благополучно, но скучно. А затем исполнить ее ярко, с воодушевлением. На вопрос, когда пьеса лучше прозвучала, ученик, конечно, ответит, что во второй раз. И эта наглядность показа педагогом за инструментом заложит в воображении учащихся представление о музыкальном образе - содержании кульминации, способствуя формированию их исполнительской воли. Важное значение при формировании целого имеет распределение кульминаций и умелый подход к ним. «Каждая исполняемая вещь — это построение с кульминационной точкой... Исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение: вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести», - говорил Рахманинов С.

Кульминация может иметь место в любой части произведения, в его середине и в конце. На пути к главным кульминациям имеются местные вершины. Их напряженность должна соответствовать значимости эпизода и должна быть рассчитана по отношению к предшествовавшим и последующим кульминациям. Только при этих условиях будет правильно раскрыта жизнь произведения.

Выразительность произнесения каждого предложения и каждой фразы также зависит от хорошо найденных «микрокульминаций». «Размерять» нужно не только их внешние признаки - громкость, темп, но и функциональное значение, смысловую «весомость» и эмоциональный тонус. При

всем этом надо сохранять единство стилистическое, чувство соразмерности сопоставляемых частей пьесы и чувство кульминаций, служащих пунктами притяжения, кристаллизующих куски в целое, объединяющих частное и общее в единый художественный организм. Все это складывается под воздействием архитектурного чувства и им проверяется.

Необходимо с каждым учеником много работать над пониманием целостности формы музыкального произведения - стройности, внутренней логичности его развития. Известно, что перед началом исполнения рекомендуется мысленно «пропеть» несколько тактов подряд. Для точного определения темпа полезно вспомнить характер музыкального движения одного из центральных разделов пьесы.

Программой начального обучения предусматривается многообразие жанров и форм. С более подвинутыми учащимися следует уделить особое внимание работе над крупной формой музыкальных сочинений - вариациями, рондо, сонатинами, частями сонат. Овладение этими сложными формами является существенным шагом вперед в музыкальном развитии юных пианистов.

Над достижением формы и содержания сонатного Allegro в занятиях с детьми приходится не один год. Педагог не должен жалеть времени на подробное объяснение строения сонатного Allegro: в каждом конкретном случае следует обращать внимание ученика на своеобразие в структуре произведения, объяснять, чем оно вызвано. Так, например, задача педагога - объяснить, что реприза не является простым повторением экспозиции, она синтезирует развитие, дает заключение, подводит итоги. Очень важно установить новые черты в звучании главной и побочной партий, решить, какой образ приобрел большее, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией.

Разобрав строение сонатного Allegro, следует указать учащимся, что оно часто служит первой частью сонатного цикла, а также разъяснить построение и всего сонатного цикла.

Играя произведение, мы неизбежно заняты его последовательным переживанием и пианистическим «деланием». В результате многократного проигрывания в нашем восприятии запечатлевается его материал, общий смысл, стиль и характер. Но для того чтобы ощутить пропорции, соразмерность построений, т. е. композицию, внимание должно быть направлено именно на эту сторону музыки, чтобы разобраться в строении более или менее сложного сочинения, недостаточно непосредственно пережить его в целом. Нужно осознать содержание и строение его частей, нужно отличить в них общее и различное; нужно дать себе отчет в тональном плане, переживаемом как путь, по которому проследовали «герои» музыкальной пьесы - ее темы - и на котором развивалась «история ее жизни». Нужно дать себе отчет в эмоциональной и динамической «весомости» каждого куска и во внешних признаках, таких, как фактура, оркестровка, регистровка и т. п.

Для того чтобы воспитать архитектурное чувство, необходима настойчивость и последовательность. Пусть сначала это будут представления двухчастной, затем трехчастной песни. Пусть это будут гавоты, менуэты, пьесы из «Детского альбома» Чайковского, прелюдии Баха. Затем нужно перейти к сонатам или более простым сонатам Гайдна, Моцарта, в которых форма произведения обычно не осложнена уже в экспозиции разработкой тем или вставными эпизодами. Упражняться надо с нотами и без нот - на память. Оперировать следует обобщенными представлениями, но в них должны акцентироваться то одна, то другая сторона музыки, то одно, то другое ее качество.

Путь - длинный и трудный. Но зато он ведет к постижению тех явлений в музыке, которые так восторженно описывал Н. Гоголь: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог слышать в одном музыкальном оркестре».

Список литературы

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. М.: «Музыка», 1979. – 536 с.
2. Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: методическое пособие - М.: Музыка, 1958. – 202 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Урукова Н.Г.
концертмейстер, преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Начало XXI века ознаменовалось глобальными изменениями как в области способов передачи информации, так и её представления: компьютерные и коммуникационные технологии всё глубже проникают в различные сферы человеческой деятельности, в область культуры, в область музыкального творчества и музыкального образования. Процессы инновации затронули все социальные институты, и в частности детские школы искусств и детские музыкальные школы. В наши дни детская школа искусств представляет собой усовершенствованное, модернизированное учебное заведение, имеющее огромный потенциал и возможности внести весомый вклад в воспитание, мировоззрение и образование детей. Современное музыкальное образование проявляет возрастающий интерес к компьютерным технологиям. Использование компьютерных музыкальных технологий сейчас можно наблюдать практически на каждом отделении детских школ

искусств, в работе каждого преподавателя. Не является исключением и работа концертмейстера в детских школах искусств и музыкальных школах. В последние годы обучение с помощью информационных технологий получило название информатизации, использование которой повышает положительную мотивацию учащихся к учению, формирует активную жизненную позицию в современном информатизированном обществе.

Педагогическая творческая работа концертмейстера представляет собой весьма ответственную сферу деятельности музыканта. Работа концертмейстера — нечто большее, чем просто игра по нотам. Это творческая работа концертмейстера, воплощение замысла художественного произведения. Было бы в корне неверно низводить деятельность концертмейстера к только лишь механистическому озвучиванию исполняемой в ансамбле песни, хореографической композиции, тапёрскому заполнению необходимых пауз у солистов. Наравне с руководителем, проникаясь его творческими, художественными замыслами, концертмейстер, используя средства музыкальной выразительности, добивается решения той или иной творческой задачи, участвует в различных видах деятельности: в подготовке учебного процесса, конкурсах, концертах.

Для работы концертмейстера использование информационно-компьютерных технологий открывают новые возможности: творческую перспективу, повышение уровня образованности, карьерный рост. Сегодня использование информационно-коммуникативных технологий в деятельности концертмейстера очень актуально. В постоянном стремлении улучшить свою деятельность, концертмейстеры используют новую нотную литературу, много занимаются на инструменте, но порой этого не хватает. На помощь приходят компьютерные технологии. Особое значение для концертмейстера имеет использование музыкальной программы «Sibelius». «Sibelius» является одной из мощных современных систем нотации. В нём имеется порядка 450 инструментов, для каждого из которых предусмотрена специфическая система записи в разных ключах. С помощью программы можно за короткий промежуток времени подготовить музыкальный материал (сопровождение к песни, танцу). Программа позволяет прослушать произведение, подобрать и гармонизовать мелодию, упростить музыкальную фактуру, транспонировать произведение. Данная программа способствует развитию профессионального умения аккомпанировать солисту, вокально-хоровому или танцевальному коллективу.

Также, можно отметить следующие компьютерные технологии в работе концертмейстера. Это мультимедийные программы — музыкальные проигрыватели. Это проигрыватели: Aimp, Winamp, J.RiverMediaCenter. Проигрыватели поддерживают очень большое количество форматов музыки - AAC, MP3, WMA, WAV, FLAC. Для улучшения прослушивания музыки можно использовать эквалайзер и звуковые эффекты — такие как бас, усиление, подавление голоса и другие. Кроме стандартных возможностей

плеера можно записывать музыку на диски, переписывать на жесткий диск виниловые диски (убирая при этом помехи и шумы). Необходимость применения программ проигрывателя в работе концертмейстера обусловлена его спецификой. Известно, что игра концертмейстера на инструменте требует физических усилий, и для более плодотворной работы требуются перерывы. Но в работе, тем более, педагогическом процессе это недопустимо, вот здесь и приходят на помощь компьютерные технологии. Процесс слушания музыки становится легко управляемым и контролируемым, насыщает его красочными видео эффектами в режиме реального времени, что, в свою очередь, помогает больше заинтересовывать детей и повышает результативность совместного творчества. Хороша в работе концертмейстера программа — пение или игра под фонограмму. Стандартной возможностью подобных программ является транспонирование и изменение темпа. Таким образом, можно легко подобрать комфортные условия для исполнения. Для записи фонограмм применяются такие программы как, AdobeAudition (пакет AdobeAudition 3 обладает расширенными возможностями аудиомикширования, редактирования, записи мастер-диска и наложения звуковых эффектов); GoldWaveEditor (программа для записи, анализа и редактирования звука, можно записывать звук с микрофона, подключенного к аудиокарте компьютера, или любого другого устройства — радиоприемника, телевизора, аудио или видеомagneтофона, CD/DVD проигрывателя, системы спутникового ТВ и т. д. Встроенный аудио редактор позволяет обрезать, делить и объединять записи, добавлять к ним звуковые эффекты и фильтры. Кроме этого имеется функция конвертирования аудио файлов из одного формата в другой, возможность добавления и редактирования дополнительной информации в аудио файлах, восстановления аудио файлов с некачественным звучанием).

Время заставляет концертмейстера изучать возможности электронных клавишных инструментов. Синтезатор довольно молодой, но наиболее уникальный и распространенный музыкальный инструмент XXI века. Синтезатор имеет ряд преимуществ перед другими электроинструментами, так как в нем слились воедино, небольшие габариты, малый вес, возможность одновременного воспроизведения самых различных ударно-шумовых звуков, и музыкальных инструментов, а также возможность связи синтезатора с компьютером, для записи музыкальных фонограмм и обработки звука с помощью музыкальных программ для обработки звуковых файлов.

Использование синтезатора концертмейстером на уроках и выступлениях солистов обусловлено современным подходом к озвучиванию занятий и концертных выступлений, как солистов, так и вокальных ансамблей. Не всегда можно найти тот или иной музыкальный материал в свободном доступе, необходимый для конкретного концертного номера или для разучивания тематических танцевальных движений. И вот тут как раз и приходит на помощь концертмейстеру умение использовать в своей профессио-

нальной деятельности компьютерные технологии записи и обработки звука, записанные при помощи синтезатора. Музыку, исполняемую на синтезаторе, можно записывать на компьютер как с помощью самого синтезатора с встроенной базой звуков, используя MIDI шнур, так и с помощью MIDI клавиатуры без звуков, подключаемой к компьютеру через USB вход.

Представляет интерес программа TimeFactory. Интересна она тем, что с её помощью можно легко изменять тональность записанной фонограммы для исполнения солистом. Изменение тональности и темпа, по сути – единственное, что умеет делать эта программа, зато делает она это качественно. Она способна изменять тональность до 5 полутонов и темп на треть от настоящего без ощутимых потерь в качестве.

Используя в своей работе синтезатор и компьютерные программы для записи и обработки звука, сразу становится видимым качественный результат творчества концертмейстера и всех участников образовательного процесса.

Следует также отметить, что современные информационные технологии требуют формирования интеллектуальных умений, обучения способам и приемам рациональной умственной деятельности, позволяющей эффективно использовать обширную информацию, которая все более доступна. Здесь на помощь концертмейстеру приходят Интернет — ресурсы. Эмоциональное восприятие музыки — важный момент в творчестве концертмейстера, не обладая им невозможно передать своё отношение к музыкальному образу и выявить художественный замысел музыкального произведения. В Интернете можно найти дополнительную информацию, про произведение, подходящую инструментовку, можно также прослушать исполнение других солистов, сравнить. Таким образом, очевидно, что применение информационных технологий в деятельности концертмейстера предоставляют возможности совершенствования целей, содержания, методов, организационных форм, технологий, средств подготовки обучающихся к концертным выступлениям, расширенного доступа к информации, а также выступают одним из показателей профессиональной компетентности концертмейстера детской школы искусств.

Список литературы

1. Березина В.А. Дополнительное образование детей в России / В. А. Березина. — М., 2007.
2. Красильников И.М. Электронное и музыкальное творчество в системе художественного образования / И. М. Красильников — Дубна: Феникс+, 2007.
3. Сахарова С.П. Воспитание концертмейстера: сборник методических статей / С.П. Сахарова. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинов, 2001.

РОЛЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

Фархутдинова А.И.

МБОУ ДО «ДШИ №2» Альметьевского муниципального района РТ

Творческая деятельность способствует развитию мышления, мелкой моторики рук, творческого воображения, художественных способностей школьников, способствует их эстетическому и волевому воспитанию. Именно во время творческой деятельности мы можем определить способности ребенка, его характер, творческий потенциал. Чем раньше мы начнём формировать у ребёнка творческий подход ко всему, тем успешнее он будет в жизни. Творческая деятельность еще и поднимает самооценку ребенка, что помогает и в дальнейшем развивать свои способности и применять их в жизни.

Каждое занятие в детской школе искусств должно запоминаться хорошим праздником для каждого ребенка, каждый ребенок должен чувствовать себя счастливым после выполнения заданий. В младших группах дети очень любят лепить. Лепить очень полезно, ведь это стимулирует нервные окончания кончиков пальцев, творческое мышление, развивает мелкую моторику рук и воображение. Мы лепим и объемные предметы, и плоские картины в технике мозаика, также выполняем работы в рельефной технике. В процессе дальнейшего обучения воображение превращается в образное мышление. В младших группах я детям часто даю задания на свободную тему с целью развития у них творческих воображений и фантазии. Даю возможность учащимся самим придумать композицию.

На занятиях я пользуюсь такими материалами, как графические карандаши, цветные карандаши, гуашь, акварель, батик, уголь, глина, сангина, цветная бумага, масляные краски, ручки, гуашь, акварельные краски, акриловые краски, фломастер, тушь, витражные краски, цветной картон, керамическая глина и пластилин. Во время изучения новой темы рассказываю об истории возникновения того или иного материала и о том, как художники работали ими (определенным материалом). Затем показываю картины известных художников. Каждую картину, используемую мною на занятии, детально анализируем с учащимися и делаем конкретные выводы. Через детальные анализы картин ученики больше понимают тему, включают воображение, учатся применять изученное во время практики.

На уроках я использую следующие художественные техники:

- коллаж;
- рисование (в различных видах и жанрах);
- аппликация;
- мозаика;
- монотипия;

- коллаж;
- лепка из различных материалов;
- батик;
- монотипия;
- граттаж;
- декупаж.

Использование на занятиях разных видов деятельности и форм работы с детьми способствует появлению у них интереса к занятию, материал новой темы усваивается лучше, дети начинают активно выполнять задания.

На занятиях больше использую комбинированный тип урока, когда ученики активно включаются на урок и с интересом выполняют те или иные задания. Такая форма работы дает возможность получать хорошие результаты в творческой деятельности.

Творчество является одним из центральных процессов в психической жизни детей. На занятиях стараюсь всегда учитывать психологические особенности детей. Каждый ребенок имеет свой индивидуальный характер и темперамент. Кто-то медленно работает, а кто-то, наоборот, работает очень быстро. К каждому ребенку стараюсь подходить индивидуально.

Важным условием для формирования творческих способностей являются стимулы. Одна из форм поощрения, которую я часто использую – это участие в школьной, поселковой и даже в региональной выставке. После каждого занятия я собираю в папку лучшие работы учащихся и организую из них выставку. На выставках ученик имеет возможность сравнивать свою работу с работами других учащихся, увидеть свои недостатки и верно оценивать свою работу. Стараемся постоянно участвовать с детьми в различных конкурсах. Все это дисциплинирует их, мотивирует к дальнейшему действию.

Программа по изобразительной деятельности развивает творческое воображение у детей, дети начинают много фантазировать.

Во время занятий изобразительного искусства дети получают радость во время творения, у них растет самооценка от «создания» своими руками изделий, рисунков.

Список литературы

1. Комаров В.В. Психолого – педагогические предпосылки развития творческой активности учащихся // Школа. – 1997. - №2. – С. 5-8.
- 7.Методика обучения изобразительной деятельности и конструированию./ Под ред. Т.С. Комаровой. - М., 1991.
- 2.Неменский, Борис Михайлович. Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания Текст: книга для учителя / Б. М. Неменский, 1987. - 253, 2 с.
3. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии. - М.: Народное образование. 1998 – 134 с.

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Фахрутдинова А.Л.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

Одной из основных задач современной педагогики является поиск эффективных средств и путей повышения качества образования и воспитания учащихся. В практику образовательных учреждений активно внедряются различные инновационные процессы, позволяющие получать позитивные результаты в области творческого развития детей и молодежи. На сегодняшний день, очевидно, то, что новое качество образования невозможно получить, решая педагогические проблемы устаревшими методами. Требуется другие стратегии, созвучные нашему времени, новые инновационные технологии. Использование в учебном процессе компьютерных средств и информационных технологий объясняется новыми условиями жизни: большими объемами информации, коммуникабельностью, научно-техническим развитием общества. Целью инновационных технологий является формирование активной, творческой личности будущего специалиста, способного самостоятельно строить и корректировать свою учебно-познавательную деятельность. Современный процесс разработки и освоения инноваций предусматривает поэтапную деятельность педагогов-новаторов.

Инновационные технологии в образовании позволяют регулировать обучение, направлять его в нужное русло. Людей всегда пугало все неизведанное и новое, они негативно относились к любым изменениям. Стереотипы, существующие в массовом сознании, затрагивающие привычный образ жизни, приводят к болезненным явлениям, мешают обновлению всех видов обучения. Причина нежелания людей принимать инновации в современном образовании кроется в блокировке жизненных потребностей в комфорте, безопасности, самоутверждении. Инновационное поведение не предполагает приспособления, оно подразумевает формирование собственной индивидуальности, саморазвитие. Педагог должен понять, что инновационное образование — способ воспитания гармоничной личности. Для него не подходят «готовые шаблоны», важно постоянно повышать свой собственный интеллектуальный уровень. Учитель, избавившийся от «комплексов», психологических барьеров, готов стать полноценным участником инновационных преобразований. Одной из задач современной школы становится раскрытие потенциала всех участников педагогического процесса, предоставление им возможностей проявления творческих способностей. Решение этих задач невозможно без осуществления вариативности образовательных процессов, в связи с чем появляются различные

инновационные типы и виды образовательных учреждений, которые требуют глубокого научного и практического осмысления.

В настоящий момент в школьном образовании применяют самые различные педагогические инновации. Это зависит, прежде всего, от традиций и статусности учреждения. Тем не менее, можно выделить следующие наиболее характерные инновационные технологии [1]:

1. Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) в предметном обучении. Внедрение ИКТ в содержание образовательного процесса подразумевает интеграцию различных предметных областей с информатикой, что ведет к информатизации сознания учащихся и пониманию ими процессов информатизации в современном обществе (в его профессиональном аспекте). Данное направление реализуется посредством включения в учебный план новых предметов, направленных на изучение информатики и ИКТ.

2. Личностно ориентированные технологии в преподавании предмета. Личностно ориентированные технологии ставят в центр всей школьной образовательной системы личность ребенка, обеспечение комфортных, бесконфликтных и безопасных условий ее развития, реализации ее природных потенциалов. Проявляется в освоении учащимися индивидуальных образовательных программ в соответствии с их возможностями и потребностями.

3. Информационно-аналитическое обеспечение учебного процесса и управление качеством образования. Применение такой инновационной технологии, как информационно — аналитическая методика управления качеством обучения позволяет объективно, беспристрастно проследить развитие во времени каждого ребенка в отдельности, класса, школы в целом.

4. Мониторинг интеллектуального развития. Анализ и диагностика качества обучения каждого учащегося при помощи тестирования и построения графиков динамики успеваемости.

5. Психолого-педагогическое сопровождение внедрения инновационных технологий в учебно-воспитательный процесс. Предполагается научно-педагогическое обоснование использования тех или иных инноваций.

Реализация дидактических возможностей информационных и коммуникационных технологий, включение новых видов информационной деятельности учащихся в образовательный процесс создают инновационные модели обучения изобразительному искусству. К ним можно отнести модель обучения на основе информационной деятельности, связанной с накоплением, обработкой, продуцированием информации различного вида, и модель обучения на основе интерактивного взаимодействия на базе информационных систем, программных средств и глобальной сети Интернет [2].

Первая модель строится на основе организации поиска и отбора информации из Интернета и опирается на значительные дидактические и методические возможности глобальной информационной среды с накопленными в ней ресурсами. Специальные поисковые технологии и системы предоставляют огромные возможности для изменения традиционного учебно-воспитательного процесса. Они создают дополнительные дидактические условия для повышения мотивации познавательной деятельности, изменения отношения к процессу обучения, для формирования у учащихся навыков самопознания и саморазвития. Специфика этих технологий заключается в том, что они предоставляют ученику громадные возможности выбора и получения разнообразной информации.

Поисковые технологии реализуются в различных информационно-справочных системах, помогающих человеку найти то, что ему нужно. Примерами подобных систем могут служить тематические каталоги и поисковые системы [2]. Используя возможности поисковых технологий и систем, преподаватель изобразительного искусства может предложить учащимся подготовить доклад, реферат, провести поиск и сравнение информации по какому-либо учебному вопросу.

Использование компьютерных программ, реализующих интерактивную технологию обучения, позволяет решить целый ряд дидактических и методических задач [3].

Во-первых, их применение значительно повышает мотивацию обучения за счет предоставления учащемуся возможности самостоятельного выбора режима работы в интерактивной среде, обеспечения разнообразных видов самостоятельной работы.

Во-вторых, реализация в интерактивной среде возможностей современной компьютерной графики и мультимедиа формирует и развивает наглядно-образный вид мышления.

В-третьих, выполнение учащимся экспериментально-исследовательской деятельности, организованной в интерактивной среде, формирует у него исследовательские умения.

Таким образом, изменения в художественном образовании происходящие под влиянием информатизации, позволят сильнее мотивировать учащихся к художественно-творческой и исследовательской деятельности, подготовят их к обучению в течение всей жизни. Инновационные методы обучения имеют преимущества перед традиционными, ведь они способствуют развитию ребенка, учат его самостоятельности в познании и принятии решений.

Список литературы

1. Габбасова Л.З. Инновационные технологии в образовательном процессе / Л. З. Габбасова. — Текст: непосредственный // Инновационные педагогические технологии: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Казань,

октябрь 2016 г.). — Казань: Бук, 2016. — С. 61-63. — URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/207/11108/> (дата обращения: 20.08.2020).

2. Удалов С.Р. Использование современных информационных технологий в художественном образовании// Современные проблемы науки и образования. — 2012. — № 4.—URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=6669> (дата обращения: 21.08.2020).

3. Удалов С.Р. Подготовка педагогов к использованию средств информатизации и информационных технологий в профессиональной деятельности: монография/С.Р. Удалов. - Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005. – 211с.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ ДШИ В НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ

Хаметшина О.В.

преподаватель по классу скрипки, директор
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Возможность использовать дистанционные и электронные формы в обучении детей закреплено в статьях 13 и 16 Федерального закона №273 «Об образовании в Российской Федерации» [5]. Подкрепление для дополнительного образования эта статья закона нашла в Приказе Министерства просвещения Российской Федерации от 09.11.2018 г. № 196 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам» [2]. Но мало, кто из преподавателей Детских школ искусств и других учреждений дополнительного образования об этом задумывался. Ведь свои умения и знания из поколения в поколение передавалось из рук в руки – от учителя к ученику. И казалось не мыслимым заниматься творчеством на расстоянии. И если электронные формы обучения, так или иначе, мы стали применять уже довольно давно, то дистанционное образование было далеко и эфемерно. Необходимо внести ясность и уметь разграничивать эти понятия, которые с точки зрения закона об образовании имеют существенные различия. «Электронное обучение» и «дистанционные образовательные технологии» это не синонимы. Электронное обучение подразумевает использование информации, содержащейся в базах данных, а также применение информационных технологий и сетей для ее обработки и передачи между учениками и учителями. Дистанционные образовательные технологии реализуются через информационно-телекоммуникационные сети, причем ученики и учителя находятся на расстоянии. В обоих случаях ключевую роль играет компьютер и сетевая инфраструктура, но в первом случае это инструменты личного (непосредственного) взаимодействия педагога и

ученика, а во втором — удаленного. Российским законодательством также обозначен перечень профессий и специальностей (правда) среднего профессионального образования, обучение по которым полностью в дистанционной форме не допускается (Приказ Министерства образования и науки России от 20.01.2014 №22) [1]. И, конечно, все творческие профессии входят в этот перечень.

Но 2020 год и новая коронавирусная инфекция (COVID-19) внесли коррективы в жизнь всего мирового сообщества. Четвёртая четверть для Российских школ началась в соответствии с приказами Министерства Просвещения Российской Федерации от 17.03.2020 № 103 «Об утверждении временного порядка сопровождения реализации образовательных программ начального общего, основного общего, среднего общего образования, образовательных программ среднего профессионального образования и дополнительных общеобразовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий» [3] и приказа № 104 «Об организации образовательной деятельности в организациях, реализующих образовательные программы начального общего, основного общего и среднего общего образования, образовательные программы среднего профессионального образования, соответствующего дополнительного профессионального образования и дополнительные общеобразовательные программы, в условиях распространения новой коронавирусной инфекции на территории Российской Федерации» [4].

Эти приказы начали практически новую эру в российском музыкальном образовании. Надо было экстренно перевести сложные творческие дисциплины в онлайн-формат. Отрабатывать наиболее приемлемые формы работы с учениками удалённо, без личного контакта. В соответствии с частью 3 статьи 16 Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ «При реализации образовательных программ с применением исключительно электронного обучения, дистанционных образовательных технологий в организации, осуществляющей образовательную деятельность, должны быть созданы условия для функционирования электронной информационно-образовательной среды, включающей в себя электронные информационные ресурсы, электронные образовательные ресурсы, совокупность информационных технологий, телекоммуникационных технологий, соответствующих технологических средств и обеспечивающей освоение обучающимися образовательных программ в полном объеме независимо от места нахождения обучающихся» [5].

В помощь школам были открыты бесплатные доступы на такие платформы как Российская электронная школа (РЭШ), Moodle и др. Где собраны уроки по всем предметам. Для школ искусств по проекту Культура.РФ был открыт доступ к урокам по сольфеджио и музыкальной литературе. У преподавателей и учащихся появилась уникальная возможность услышать концерты выдающихся исполнителей, посетить

великие музеи, оперные театры и многое другое. И можно подумать, что всё отлично. Но все ли условия были созданы и каковы вызовы времени, к которым оказались готовы не все участники образовательного процесса?

Условия в полном объеме не были созданы как у преподавателей, так и учащихся. Многие семьи не обеспечены компьютерной техникой, нет доступа к сети Internet. Для школ искусств к условиям кроме компьютера и сети Internet можно также отнести, хотя это и не определено законом - наличие/ или отсутствие музыкальных инструментов в домашнем пользовании. И если по основному предмету инструмент дома присутствует, то по предмету по выбору (общее фортепиано, ознакомление) инструментов дома нет. И качество инструментов, которые используются для домашних занятий, оставляет желать лучшего. Фортепиано не настроены, звучат плохо. У многих электрофортепиано, что полбеда. Есть электроинструменты в две октавы, с почти игрушечными клавишами.

Не менее сложной является проблема постановки рук он-лайн, особенно с учащимися младших классов. Очень трудно передавать мышечные ощущения словами, не прибегая к каким-то тактильным взаимодействиям с учеником. Этой новой компетенции предстоит учиться, тщательно подбирая необходимый ассоциативный ряд.

И самый страшный минус дистанционного обучения он-лайн – это качество звука. Пока на сегодняшний день скорость интернета, музыкальное оборудование (колонки, усилители звука и др. и вовсе у многих отсутствуют), имеющиеся в распоряжении школ, преподавателей и учащихся не способны передавать настоящий звук инструмента, что неблагоприятно сказывается на качестве обучения. Ведь настоящее музыкальное образование опирается на работу над свободой игрового аппарата и умение извлекать красивый звук, что достигается через развитие слухового контроля. Пока на сегодняшний день добиться это по Skype, Zoom или WhatsApp не представляется возможным.

Длительный карантин подвел всех нас к необходимости воспользоваться виртуальным общением с учениками. Нам пришлось «заглянуть» в дом к ученикам. И это, оказывается, делать необходимо хотя бы для того, чтобы оценить правильность посадки ребенка за инструментом. Многие дети – пианисты сидят на низком стуле без устойчивой опоры под ногами. Выяснилось, объяснение правильных вещей в классе не гарантирует их выполнения дома. Мало того, просматривая записи учащихся при сдаче зачета, мы обратили внимание на то, что не все педагоги уделяли должное внимание посадке за фортепиано. То же касается и других инструментов. Контрольный взгляд со стороны всегда будет не лишним.

Особое внимание стоит уделить строю инструментов. Преподавателям важно рекомендовать родителям учащихся производить настройку домашних фортепиано, обращаясь к услугам профессиональных настройщиков. Скрипки, домры, балалайки дети не могут настроить точно, без по-

мощи преподавателя, особенно остро проблема стоит в младших классах. К сожалению, дистанционных приемов настройки не существует. Конечно, есть программы с электронным камертоном, но не все ученики могут соотнести звук камертона со звуком настраиваемого инструмента. А если дети исполняют произведения под записанный концертмейстером аккомпанемент, то строй инструмента нужно подводить к строю аккомпанемента, а не камертона. Поэтому задача преподавателя при очных уроках обращать пристальное внимание ученика умению настройки инструмента. Не настроенные инструменты – это залог ухудшения слуха или, как минимум, отсутствие его развития. Самое неприятное, что инструменты были не настроены у преподавателей и у детей (учащихся школы) преподавателей.

Как правило, в режиме реального времени (on-line) занимались с учениками инструменталисты и вокалисты. К сожалению, в дистанционном формате совсем невозможно проводить ансамблевые дисциплины, которые составляют основу обучения по некоторым специальностям – оркестр, хор, ансамбли различных инструментов, вокальные ансамбли, хореографические, театральные постановки. В дополнительном образовании работают творческие педагоги – поэтому мы нашли способ как можно заниматься хором и это вылилось в настоящий творческий проект. Все хоровые коллективы детской школы искусств №7 записали песни, приуроченные 75-летию Великой Победы путём наложения голосов и инструментальных партий, записанных в дома. В условиях школы это оказалось довольно трудоёмко, приходилось по ходу подготовки проекта приобретать новые компетенции как детям, так и преподавателям. Безусловно творческая работа по созданию хоровых клипов, но в полной мере заменить ансамблевое музицирование она не может.

Теоретические дисциплины проводились в основном в режиме of-line. Программа была выстроена таким образом, что в 4 четверти учащиеся в основном повторяли пройденный материал. Но если такая ситуация повторится, то преподавателям всех дисциплин, важно, чтобы в методической копилке наряду с презентациями, методическими материалами были небольшие видеоролики с объяснением нового материала. Нам нужно быть во всеоружии, чтобы родители не возмущались, что приходится детям объяснять то, чему они сами не обучены.

Работа концертмейстеров при дистанционном обучении и вовсе опосредована. Концертмейстеры записывали аккомпанемент, под который дети должны были играть на домашних репетициях и многие сдавали зачет под записанный аккомпанемент. Есть ряд пожеланий для концертмейстеров. Записывать аккомпанемент в разных темпах: медленном, среднем и быстром. Если аккомпанемент записывается на «живом» инструменте, хорошо использовать метрономом, так как ощущение метра у всех очень разное. Приходилось слышать аккомпанемент, под который играть весьма

трудно взрослому музыканту, так как темп был неодинаковым в пределах даже двух смежных тактов. Когда высылаются аккомпанементы детям, они должны быть подписаны, потому что, как правило, один аккомпанемент никто из детей не слышал. И получив музыкальный файл без подписи, многие ученики терялись в догадках, что это за произведение. Кроме просто аккомпанемента надо обязательно высылать аккомпанемент с сольной партией. Если концертмейстер не может совместить аккомпанемент с партией солиста, неплохо овладеть некоторыми музыкальными редакторами для набора нот (это полезно и для преподавателя по инструменту). Ноты, набранные в музыкальных редакторах очень удобно использовать для домашнего музицирования – возможность выбирать любой темп, транспонировать в любую тональность, выделять партию либо солиста, либо аккомпанемента, слышать совместное исполнение сольной и аккомпанирующей партии. Каждый может для себя выбрать любой музыкальный редактор – Finale, Sibelius, Musescore и др.

Переход на дистанционные формы обучения могут возникать не только в результате эпидемии, но также вследствие болезни ребёнка, отсутствии возможности доставить ученика в школу по ряду причин. А некоторые элементы «дистанционки» мы можем использовать постоянно в нашей работе. За время дистанционного обучения мы многому научились. Будущее образования – в свободном и правильном отношении к новым технологиям, возможностям и в умении быстро и правильно реагировать на все новое. Ведь сегодня мы уже очень многое можем делать он-лайн: много сервисов, программ и тд. Но не надо забывать, что искусство – направление магическое, и мы не можем отменить эмоциональные качества, которые вкладываем в нее. Поэтому любые технические возможности на сегодня не заменят живого общения с преподавателем.

Список литературы

1. Приказ Министерства образования и науки России от 20 января 2014 г. № 22 «Об утверждении перечней профессий и специальностей среднего профессионального образования, реализация образовательных программ по которым не допускается с применением исключительно электронного обучения, дистанционных образовательных технологий»
2. Приказ Министерства Просвящения Российской Федерации от 18 ноября 2018 г. № 196 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам»
3. Приказ Министерства Просвящения Российской Федерации от 17 марта 2020 г. № 103 «Об утверждении временного порядка сопровождения реализации образовательных программ начального общего, основного общего, среднего общего образования, образовательных программ среднего профессионального образования и дополнительных общеобразо-

вательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий»

4. Приказ Министерства Просвещения Российской Федерации от 17 марта 2020 г. № 104 «Об организации образовательной деятельности в организациях, реализующих образовательные программы начального общего, основного общего и среднего общего образования, образовательные программы среднего профессионального образования, соответствующего дополнительного профессионального образования и дополнительные общеобразовательные программы, в условиях распространения новой коронавирусной инфекции на территории Российской Федерации»

5. Федеральный закон от 29 декабря 2012 года N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» // СЗ РФ. – 2012. – № 53. – ст. 7598.

ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОГО ПЕРИОДА

Хамидуллина Э.А.
МАУДО «Детская школа искусств» г. Набережные Челны

Жизнь первых людей неразрывно связана с музыкой, поэтому история развития концертмейстерского искусства уходит в глубокое прошлое.

Синкретизм музыкального искусства с танцевальными движениями, со словом, ритуалом существовали с древнейших времен. Как отдельные виды искусства они начали формироваться лишь со временем.

Важным в вопросе изучения зарождения и развития концертмейстерского искусства является анализ истоков традиций совместного исполнительства, его поэтапного упорядочения, которое берет начало со времен древних цивилизаций. Одним из источников музыкального творчества принято считать искусство Древнего Египта, корнями уходящего к III тыс. до н.э.

Музыка существовала как средство развлечения, и даже обозначающий ее древнеегипетский термин «хи» определялся как «удовольствие». Исполнительство подразумевало музицирование при дворах правителей и в состоятельных домах, религиозно-культовое и народное творчество, сопровождавшее придворные и храмовые обряды.

В это время были широко известны выступления, где музыканты пели, играли на различных инструментах, и совместно с танцорами создавали представления, сочетающие шествия и драматические сцены. Впоследствии, с развитием разнообразных исполнительских вариантов, формировались ансамбли.

К примеру, один из барельефов Древнего Египта содержит изображение большого состава, в котором есть певцы, флейтисты, кларнетисты, ар-

фисты, а также танцовщицы. Популярными инструментами были кротали, киянки, ранние виды аэрофонов, лиры.

В этот период возникла «хейрономия» – одна из первых форм управления хором с использованием мимики и жестов. Высокое положение в иерархии двора имели возглавляющие музыку, певцы и придворные хейрономисты.

«Музыка – это искусство мелоса» – так понималась музыка в Древней Греции, включавшей период более двадцати столетий (II тыс. до н.э. – V в. н.э.). «Песней» древние греки называли стихи, которые исполнялись на известные мелодии. Поэты пели свои стихи под лиру, что носило название «лирика», акифаредия в свою очередь – «пение под кифару».

Музыканты Древней Греции владели основными принципами искусства ансамблевого исполнительства. Поэтическая декламация была неразрывно связана с музыкальным сопровождением различными инструментами. Зарождение греческой музыки корнями уходит в мифологию: Орфей, Амфион и Арион были одними из первых музыкантов-ансамблистов в Древней Греции.

В этот период появляются песнопения в сопровождении авлоса или кифары, элегии, гипорхемы (хоровые песни, сопровождаемые танцами). Имена древнегреческих музыкантов, которые не делились на композиторов и исполнителей, отмечены в различных мифах. Олимп первым начал среди греков "удары по струнам", "бряцанье". Царь Давид был знаменит как исполнитель псалмов, свое исполнение он сопровождал игрой на кинноре. Тимофей Милетский – известный певец-поэт-кифаред. А греческая поэма «Илиада», авторство которой приписывают Гомеру, описывает исполнение песен героями-правителями, игравшими себена струнных инструментах.

В VII–VI вв. до н.э. возникают более определенные сведения о музыкально-поэтических течениях, а также их представителях. Популярна творческая школа на острове Лесбос, благодаря певцу Герпандеру, который одержал победу на поэтических состязаниях в Спарте и привнес огромный вклад в развитие искусства кифаредии. Эпоха архаики в Древней Греции выделяет таких поэтов, кифаредов и певцов, как Архилоха, Ариона, Тиртея, Стесихора, Сапфо, Алкея, Анакреонта, Мимнерма, Ивика, Пиндара, Вакхилида. Разнообразные инструменты древнегреческих музыкантов: струнные (лира, кифара, форминга, барбитон, псалтерий), духовые (разновидности авлоса, поясничная флейта, букцина), ударные (тимпан, систр, кротали, барабаны, деренчала, бубны; водяной орган – гидравлос), благодаря которым можно говорить о популяризации совместного ансамблевого творчества в то время.

Период классической Греции (V в. – первая пол. IV в. до н.э.) определяется такими жанрами, как трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедии (Аристофан). Возникновение трагедии основано на дифирамбе (хоровой

гимн с запевалой), а комедии, созданной из культа Диониса, – на хоровом танце. Театр этого периода делился на драматический и музыкальный: хор и танец исполнялись в сопровождении инструментов, сменяясь с речевой декламацией и диалогами. Музыка в театре исполнялась профессиональными музыкантами, которые играли за пределами сцены, но в видимом зрителями месте. Постепенно в трагедию вводились сольное пение и диалогичные песни.

Особое значение в развитии ансамблевой игры в Древней Греции имела знаменитая школа Сафо, ученицы которой отличались не только умением сопровождать пение игрой на музыкальных инструментах (в особенности, кифаре), но и импровизации. Благодаря активному развитию музыкально-прикладных жанров в поздней Древней Греции стали широко использоваться музыкальные инструменты. Вершиной развития стали Пифийские игры в Дельфах, на которых проходили празднества в честь бога Аполлона. Благодаря сохранившимся артефактам можно сказать, что Пифийские игры были своеобразным музыкальным центром Древней Греции. Среди проходивших музыкальных соревнований особенно выделялось пение в сопровождении кифары. Из выше сказанного можно сделать вывод, что первые музыкальные конкурсы появились в древней Элладе, а основным видом являлось ансамблевое исполнительство, предполагающее пение в сопровождении музыкального инструмента.

Развитие древнегреческого музыкального искусства наиболее ярко проявилось в творчестве поэта и музыканта Пиндара (I в. до н.э.), литературные труды которого доказывают, что он хорошо знал музыкальные жанры и формы, особенности музыкальных инструментов, их возможности и технические характеристики.

Трагедии и комедии проходили в сопровождении музыки, чаще это был авлос, т.к. большие амфитеатры требовали звучных инструментов, а тихую кифару зрители бы не услышали.

Художественную культуру Древнего Рима (конец III в. до н.э. – V в. н.э.) в литературных источниках представляют странствующие певцы-музыканты, которых называли гистрионы - их отбирали для обучения из низших слоёв общества. В III в. до н.э. наибольшую популярность имели музыка цирковых и театральных представлений, публичные концерты исполнителей, а в конце I в. н.э. император Домициан организовал «капитолийские соревнования» поэтов, певцов и инструменталистов.

Театральная пантомима, исполнявшаяся танцором-солистом и инструментальным ансамблем, имела основное значение в развитии музыки Древнего Рима.

Популяризация музыки способствовала распространению любительского исполнительства среди римской знати. Но со II в. н.э. христианство стало оказывать влияние на древнеримскую культуру, противостояние «языческой» культуре римских празднеств, концертов и развлечений, по-

степенное изменение её восприятия – все это привело к тому, что древнеримская музыка стала восприниматься как одна из ветвей раннехристианской музыкальной культуры.

Ранневизантийская империя также является представителем ранней культуры того времени, и была государством, в состав которого входили Европа, Азия и Африка, населённые различными племенами и народами. Основную же часть составляли греки, поэтому преобладали греческие музыкальные традиции, в которых канонизированные песнопения основывались на эллинистических формах музицирования. Основным видом музыкального творчества был антифон, предполагающий поочерёдное пение двух частей хора. Музыкальный инструментарий Византии связал разновидности Античности и Средневековья: кифара, лира, авлос, псалтерион, различные виды органа – помимо сохранившихся с античных времён гидравлических, особо популярными стали воздушные органы.

Однако в источниках указывается на то, что Церковь относилась достаточно негативно, связывая инструментальную музыку, а также песни с инструментальным сопровождением с языческими культами. Но вместе с тем, именно ранневизантийская художественная культура соединила в себе элементы позднеантичной и ранней средневековой музыкальной деятельности, представляя встречу двух цивилизаций, их взаимодействия и последующего перехода от античных художественных традиций к средневековым.

Список литературы

1. Акбари Ю.Б. К истории искусства аккомпанемента: учебное пособие // издание 2-е, стереотипное. - Владимир: Изд.-во ВлГУ, 2012 - 116 с.
2. Герцман Е.В. Античное учение о мелосе // Критика и музыковедение: сб. статей / рец. В. Ю. Григорьев. - Л.: Музыка, 1987. - Вып. 3. - С. 126.
3. Калицкий В.В. Концертмейстерское искусство пианиста: дис. докт. искусствоведения / В.В. Калицкий. – М., 2019. – 630 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. - М.: Искусство, 1975. - Т. IV. Аристотель и поздняя классика. - 776 с.

МЕТОДЫ ПОВЫШЕНИЯ УЧЕБНОЙ МОТИВАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДМШ И ДШИ

Ханнанова В.Б.
концертмейстер

МАУДО «Детская музыкальная школа №4» г. Набережные Челны

Термин «мотивация» происходит от английского «to move» - «двигать». Другими словами, мотивация – это то, что изнутри вдохновляет человека действовать активно, с полной отдачей сил, преодолевать неизбежные затруднения, неблагоприятные условия и другие обстоятельства, настойчиво продвигаясь к намеченной цели. Все это имеет прямое отношение и к учебной деятельности в ДШИ, которая идет более успешно, если у обучающихся сформировано положительное отношение к учению.

Но на практике нередко приходится встречать детей со сниженным интересом к занятиям, которые или просто «отбывают» время на уроке, или ищут причины, по которым можно пропустить очередное занятие. Проблема учебной мотивации актуальна для всех участников учебно-воспитательного процесса: обучающихся, родителей и учителей.

Изучая виды мотивации, психологи определили два типа мотивационного поведения: стремление к максимальному успеху и стремление избежать неудачи. По содержанию мотивы учения можно подразделить на:

1. учебно-познавательные, связанные с содержанием (изучаемым материалом) и процессом обучения;

2. широкие социальные, связанные со всей системой жизненных отношений ученика (чувство долга, самосовершенствование, самоопределение, престиж, благополучие, избегание неприятностей и т. п.).

Особое значение приобретает выделение внешних и внутренних мотивов учебной деятельности. Внешне деятельность всех учеников похожа, но внутренне, психологически она весьма разная. Это различие обуславливается, прежде всего, мотивами, которые определяют смысл выполняемой деятельности для человека. Но не следует забывать и о том, что мотивационная сфера более динамична, чем познавательная, интеллектуальная. Изменчивость мотивов таит в себе опасность: если не управлять мотивацией, может произойти снижение ее уровня, мотивы могут потерять действенность, как это нередко случается там, где нет целенаправленного контроля над этой стороной учения.

Характер учебных мотивов является решающим звеном, когда речь идет о путях повышения эффективности учебной деятельности. Задача преподавателей ДШИ заключается в создании оптимальной образовательной среды, мотивирующей детей на учебную деятельность. Чтобы понять, как сформировать у ребенка мотивацию к обучению, нужно выявить фак-

торы, мешающие пробуждению у него интереса к учебе. Среди таких факторов выделяются следующие:

- однообразие форм работы на уроке;
- объемность и сложность учебного материала, подлежащего усвоению и запоминанию;
- необходимость ежедневных длительных занятий за инструментом; - загруженность в общеобразовательной школе, которая негативно отражается на обучении в ДШИ;
- усталость, лень;
- проблема обязательного публичного выступления (когда ребенок психологически не готов к нему или уже терпел неудачу на сцене);
- необходимость выполнения той или иной работы к жестко фиксированному сроку и постоянный надзор за ее выполнением;
- преобладание негативных обратных связей (критические ситуации и оценки, свидетельствующие о неуспешности и некомпетентности обучающихся);
- отсутствие баланса между требованиями к ученику и его способностями;
- непродуманность методики и организации учебного процесса; - авторитарная позиция учителей и родителей;
- отсутствие реальной помощи от взрослых, когда возникает необходимость в ней; - неконтролируемое со стороны родителей количество затраченного детьми времени в интернете, перед телевизором и т.д.
- проблемы в семье;
- отрицательное отношение к ДШИ и к преподавателям в семьях;
- сформированная в обществе оценка о «непрестижности» музыкального образования и т.д, и т.п.

В процессе обучения важно обеспечивать возникновение положительных эмоций по отношению к учебной деятельности, к ее содержанию, формам и методам осуществления. Эмоциональное состояние всегда связано с переживанием душевного волнения: отклика, сочувствия, радости, гнева, удивления. Именно поэтому к процессам внимания, запоминания, осмысливания в таком состоянии подключаются глубокие внутренние переживания личности, которые делают эти процессы интенсивно протекающими и оттого более эффективными в смысле достигаемых целей. Вот перечень некоторых внешних стимулов, пробуждающих интерес у детей к обучению:

- Уютная, спокойная обстановка в учебном кабинете;
- Создание чувства психологического комфорта у ребенка непосредственно на уроке;
- Доброжелательные отношения между преподавателем и учеником;
- Создание благоприятных условий на уроке, где ученики могли бы почувствовать собственную компетентность;

- Снятие психических напряжений в моменты кратковременного отдыха от умственных занятий;
- Уважение к личности ученика, признание его деловых качеств;
- Формирование и поддержка у обучающегося веры в свои силы;
- Формирование у обучающегося навыка самоконтроля;
- Формирование умения у обучающегося ставить перед собой различные учебные задачи и решать их без побуждения извне;
- Проведение нетрадиционных уроков (уроки-лекции; уроки-беседы; уроки-исследования; уроки-диалоги; уроки-зачеты; уроки-игры; уроки-сочинения);
- Использование занятий творческого музицирования, предоставляющего возможность заниматься музыкой «для души» и способствующего раскрытию детского творческого потенциала (основой творческого музицирования в младших и средних классах является элементарное музицирование как соединение музыки, движения, речи и рисования, в старших классах можно добавить элементы теории, гармонии);
- Необходимость совместного взаимодействия с родителями ребенка на протяжении всех лет обучения;
- Проявление родителями интереса к музыкальному образованию своего ребенка;
- Продумывание с родителями каких-либо дополнительных стимулов для поощрения ребенка за стремление к знаниям. Много зависит от мастерства учителя, от его умения организовывать учебный процесс, от его творчества и постоянного поиска новых форм и приемов обучения. Каждый заинтересованный родитель и педагог, поняв механизмы и применив на практике полученную информацию, сможет сформировать у школьника желание учиться. Ведь только имея мотивацию к обучению и развитию, ребенок сможет вырасти целеустремленным человеком, способным на ответственные решения.

Список литературы

1. Бабанский Ю. Педагогика.- М.: Просвещение, 1983.- 232 с.;
2. Гликман И.З. Как стимулировать учение школьника/ Издание №4. –М.: Знание, 2012.- 36 с.;
3. Кульневич С.В. Нетрадиционные уроки в начальной школе. – Ростов на Дону: Учитель, 2002. – 72 с.;
4. Соловейчик С. Учение с увлечением. – М.: Детская литература, 1979. – 106 с.;
5. Талызина Н.Ф. Формирование познавательной деятельности младших школьников. - М.: Просвещение, 1988 – 75 с.

КОНКУРС ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА, КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Хасанова З.Ф.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

На сегодняшнем этапе развития общества наблюдается усиление роли учреждений дополнительного образования в жизненном становлении и профессиональном самоопределении ребенка.

По своему содержанию дополнительное образование детей является всеохватывающим. В окружающей нас действительности, будь то живая или неживая природа, система общественных отношений, сфера познания – нет ничего такого, что не могло бы стать предметом данного вида образования. Именно поэтому оно в состоянии удовлетворить самые разнообразные интересы и потребности детей [4, с.239.].

Так в Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации ставится задача сохранения и передачи новым поколениям традиций российского профессионального образования в сфере культуры и искусства; эстетического воспитания подрастающего поколения; воспитание подготовленной и заинтересованной аудитории слушателей и зрителей; приобщение граждан РФ к ценностям мировой музыкальной и художественной культур, лучшим образцам народного творчества,

Видный российский педагог, пианистка и деятель в области музыкально-эстетического воспитания В.Н. Шацкая отмечала, что искусство, в частности музыка, является одним из важнейших элементов детской жизни. «В условиях внеклассной работы, возможно, преподнести учащимся систему музыкальных знаний, развить способность к музыкально-эстетическому восприятию и суждению, сформировать музыкальные представления». Она предлагала при построении системы музыкального воспитания удовлетворять не только потребности детей в музыке, но и формировать и развивать музыкальные способности. Отмечая при этом, что особенно важно организовать всю музыкальную жизнь детей в процессе обучения и на внеклассных занятиях в соответствии с возрастом, потребностями и интересами ребенка [5].

На сегодняшний день дополнительное образование в России, а также в нашей республике отвечает изменившимся принципам государственной политики в области образования. Это гуманистический характер образования, приоритет общечеловеческих ценностей, жизни и здоровья человека, свободное развитие личности и т.д.

Детские музыкальные школы, детские школы искусств и художественные школы, как учебные заведения в системе дополнительного образо-

вания, выполняют очень важную функцию в художественном и нравственно-эстетическом процессе обучения и воспитания подрастающего поколения. В основе концепций и учебных планов школ лежит стремление уделить серьезное внимание развитию творческих способностей и личности каждого ребенка, а также организация свободного времени подрастающего поколения.

Вместе с тем, школы искусств являются не только учебными заведениями, где формируются музыкальные знания, умения, навыки, но и пространство, где осуществляется соединение личностного, национального, общекультурного начал. Деятельность школ выстраивается по нескольким направлениям:

1. «Шефские концерты» - выступления учащихся в дошкольных, образовательных и медицинских учреждениях, музеях, библиотеках и т.д.
2. Участие в массовых праздничных мероприятиях – День города, Сабантуй, Новогодние праздники, День Победы и т.д.
3. Участие учащихся во всевозможных районных, городских, республиканских олимпиадах, фестивалях, конкурсах [1].

Вовлечение в конкурсное движение детей одна из составляющих воспитательного процесса в развитии творческих, общехудожественных, эстетических, музыкальных способностей. Участие в конкурсах разного уровня воспитывает в детях работоспособность, стремление к совершенствованию, стимулирует к дальнейшим занятиям творчеством. Именно конкурсы способны создать благоприятную среду и условия для развития молодых талантов, их творческого, исполнительского потенциала.

Конкурс(лат. «*concursum*») – соревнование, соискательство нескольких лиц в области искусства, наук и прочего, с целью выделить наиболее выдающегося (или выдающихся) конкурсанта-претендента на победу.

В Большом Энциклопедическом словаре «конкурс» трактуется как соревнование для выявления наилучшего из числа участников, представленных работ и т.п.[6].

Конкурсы проводятся для достижения различных общественно полезных целей. Важное значение имеют конкурсы на создание высококачественных произведения науки; литературы и искусства – лучших учебников и учебных пособий, песни или рассказа, кинофильма по заданной теме, памятника в честь исторического события, архитектурного сооружения или ансамбля и т.д.

К оптимальному разрешению конкурсной задачи стимулируют моральные факторы, так как благодаря конкурсу к выполненной работе привлекается внимание и обеспечивается ее объективная оценка. Но конкурс лишь тогда способен играть стимулирующую роль, когда каждый, кто пожелает в нем участвовать, уверен, что затраченные трудовые и творческие усилия не пропадут даром, а будут оценены и вознаграждены в точном соответствии с достоинствами выполненной работы.

Конкурсы классифицируются по следующим критериям:

– по кругу участников: открытые (может участвовать любое лицо); закрытые (могут участвовать только специально приглашенные лица); с ограниченным участием (круг участников не определен, но ограничен страной, наличием специального допуска и т.п.);

– по процедуре допуска к конкурсу: без предварительного (квалификационного) отбора; с предварительным (квалификационным) отбором.

Музыкальные конкурсы занимают очень важное место в профессиональной деятельности начинающих музыкантов, так как они выявляют индивидуальные способности, творческие возможности исполнителей, стимулируют мотивацию достижения. «Турниры музыкантов всегда служили сильным творческим импульсом, способствующим развитию музыки, определенному прогрессу музыкального искусства» [2, с.3], так как призваны выявлять лучших, сильнейших, талантливых исполнителей [3].

Первые музыкальные конкурсы проходили в рамках знаменитых Пифийских игр в Дельте (Древняя Греция) и имели исключительно спортивный характер. Певцы, исполнители на кифаре и авлосе, композиторы состязались наряду с древнегреческими атлетами; наградой победителям были лавровые венки. Можно сказать, что современные спортивные и музыкальные состязания имеют одно начало. В эпоху Римской империи состязания музыкантов имели продолжение. Тогда же появилось и звание «лауреат».

Традиции музыкальных конкурсов формировались на протяжении нескольких веков. Детские же музыкальные состязания зародились сравнительно недавно, в начале XX века.

Началом детского конкурсного движения в России можно считать смотры – конкурсы в постреволюционный период. В 1933 году в Ленинграде состоялся Первый Всесоюзный конкурс юных дарований, который выявил немало ярких дарований. Конкурс одновременно явился смотром педагогических достижений в области музыкального образования и послужил толчком к созданию ряда новых музыкальных школ.

Большим пробелом в развитии детских конкурсных мероприятий оказались годы Второй мировой войны. Постепенно они стали возобновляться, но об этом нет практически никакой информации.

Новая волна детских конкурсов стала подниматься в 90 – е годы. Детский конкурс сформировался в самостоятельное значимое направление в культуре и поднялся на совершенно новый качественный уровень [3].

В 2000 году телеканалом «Культура» был создан уникальный проект - Международный телевизионный конкурс юных музыкантов «Щелкунчик». Это единственный телевизионный детский конкурс в области академической музыки. Конкурс дает возможность юным одаренным музыкантам выступить перед многомиллионной аудиторией и, тем самым, сделать первый серьезный шаг к профессиональному успеху и признанию.

В настоящее время в Республике Татарстан существует множество конкурсов направленных на выявление, развитие и поддержку подрастающих талантов. Эта форма музыкального общения дает прекрасную возможность продемонстрировать свои достижения, познакомиться с новыми трактовками, исполнительскими традициями разных школ. Конкурсы выявляют юные дарования, открывают путь дальнейшего творческого роста, поскольку первые успехи и победы способны стимулировать и направлять молодых исполнителей в становлении их мастерства, помогают художественно созреть и закалиться [1, с. 124-127.].

Конкурсные мероприятия проходят на базе престижных концертных залов г. Казани: ГБКЗ им. С. Сайдашева, Концертного зала молодёжного центра «Ак Барс» и др.

Как форма внеурочной музыкальной деятельности, творческий конкурс предоставляет возможность ребятам проявить собственную уникальность, выявить лидирующих участников в той или иной номинации, предоставляет возможность проявить себя в процессе презентации собственного музыкального опыта. Сравнение результатов участников конкурса дает представление о степени их творческого развития и музыкальных способностей. [1, с. 124-127].

Юные участники конкурса приобретают важнейший опыт выступлений на конкурсной сцене; учатся преодолевать трудности и не останавливаться на достигнутом; впитывают атмосферу творческой наполненности, которая царит на конкурсе; заражаются энтузиазмом, энергией для свершения своих ярких музыкальных побед; осуществляют свои музыкальные замыслы и т.д.

Именно в такой работе формируются и развиваются столь необходимые для музыканта качества, как трудолюбие, жесткая дисциплина и целеустремленность, огромная исполнительская воля, раскрываются и «оттачиваются» музыкальные способности.

Список литературы

1. Горнышева А.А. Музыкальный конкурс как форма художественного воспитания учащихся детской музыкальной школы. Модернизация дирижерско – хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: сб. науч. тр. / под ред. М.В. Кревсун – Таганрог: Изд – во Ступина А.Н., 2009. – С. 124-127.
2. Зильберквит М.А. Международные музыкальные конкурсы / М.А. Зильберквит. - М., 1985. - С.3.
3. Лезедова Н.В. Исторические предпосылки зарождения детских музыкальных конкурсов в России / Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам II международной научно – практической конференции (10 – 12 декабря 2009года). Часть 2. / Ред. сост. М.В. Воротной – 324 с.

4. Рыбаков С.А. Место дополнительного образования детей в формировании воспитательной системы образовательного учреждения. Педагогика художественного образования: история, методология, практика: Материалы Всероссийской научно – практической конференции (с международным участием) «Педагогика художественного образования: история, методология, практика (Казань, 9-10 декабря 2010 г.) В 2 ч. Ч.1 / Отв. Ред. З.М. Явгильдина, Л.Г. Сафиуллина, Г.И. Батыршина. – Казань :ТГГПУ, 2011. – 520с.

5. Шацкая В.Н. Изучение музыкальной литературы. Уроки пения в 7-8 классах / В.Н. Шацкая. - Л.,1962. – 120с.

6. Онлайн словарь. Большой Энциклопедический словарь.[Электронный ресурс] – Режим доступа: //http: // vedu.ru/bigencdic

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА СКРИПКЕ. ОРГАНИЗАЦИЯ ИГРОВОГО АППАРАТА

Шлычкова К.В.

преподаватель по классу скрипки

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

Сложная природа процесса формирования скрипача предполагает комплексный подход к тем трудностям, которые возникают на разных этапах развития учащегося.

Педагогу постоянно приходится следить за тем, чтобы ученик освоил наиболее рациональную с точки зрения его индивидуальных способностей, постановку как левой, так и правой руки, чтобы у ученика вырабатывалась интонационная ориентация и ритмическое чувство, чтобы он овладел основами звукоизвлечения, строением музыкальной фразы и доступной его пониманию выразительности интерпретации. Одновременно педагог должен стремиться к развитию музыкальности учащихся, для этого необходимо учитывать и черты характера ребенка, особенно его психологического склада, темперамента, общего развития, специфику анатомического строения обеих рук и плечевого пояса. Уделяя внимание каждому из перечисленных фактов, надо помнить, что лишь в своей совокупности, они смогут обеспечить наиболее благоприятные условия для формирования будущего исполнителя.

Основной вид деятельности для ребенка - игра. Именно поэтому столь важные вопросы как постановка игрового аппарата должен подаваться через призму образного, ассоциативного мышления, через игровую деятельность.

На первых уроках ребенку трудно одновременно выполнять сразу несколько задач, т.е. следить за правильностью постановки и корпуса и рук.

Поэтому для максимальной концентрации внимания ученика следует ставить только одну конкретную задачу. Например, в данный момент в течение 2-3 минут мы отработываем верное положение левой руки, затем проверяем положение корпуса и головы. Далее откладываем скрипку и сосредотачиваемся на отработке движений правой руки.

Оптимальной постановкой исполнительского аппарата скрипача, по мнению многих специалистов, является опора корпуса на обе ноги. Для обеспечения максимальной устойчивости следует ставить ноги приблизительно на ширину плеч. Следует помнить, что абсолютно статичное положение корпуса противоестественно человеческой природе, мы находимся как бы в постоянном «подтверждении» баланса тела и равновесия. Поэтому на начальном этапе обучения важно зафиксировать умение не только равномерно распределять вес тела на обе ноги, но и плавно переносить его, то на левую, то на правую ногу, ведь именно этого зачастую требуют определенные художественные задачи.

Среди типичных недостатков постановки корпуса можно отметить сгорбленность, сутулость ученика, следовательно, низкое положение скрипки. Это не только негативно влияет на качество исполнения, но может привести и к ухудшению здоровья – проблемам с осанкой и болезням позвоночника. В качестве рекомендации следует повторять начинающим музыкантам слова профессора П.С. Столярского: «Скрипку надо держать гордо».

Положение головы относительно инструмента при игре на скрипке должно быть максимально естественным. А именно, такая постановка, при которой исключается излишнее напряжение мышц шеи и плечевого пояса.

Постановка левой руки. На начальном этапе особенно важно следить за «округлостью» пальцев левой руки, наличию пространства между большим и указательным пальцем, а также правильным положением кисти относительно шейки инструмента. Положение, при котором кистевой сустав является непосредственным продолжением линии предплечья, наиболее оправдано, оно обеспечивает максимальную свободу движения исполнительского аппарата.

Постановка кисти и пальцев на струнах, как и многое в «приспособлении к инструменту», зависит от особенностей конкретного организма, антропометрии конкретного исполнителя. В частности, в большинстве методических изданий наиболее рациональным признан способ определения оптимального положения пальцев (прежде всего большого), предложенный Ю. Янкелевичем: «Пальцы ученика становятся на струнах в расположение кварты между 1-м и 4-м, и если ученик свободно и естественно берет этот интервал, то положение, которое при этом занимает большой палец, и будет для него правильным».

Нужно отметить, что пропорции тела, дина рук в детском возрасте неоднократно меняется. Следовательно, постановку следует корректировать не к конкретной «сегодняшней» ситуации, а оставаться в рамках общих норм и принципов для обеспечения действия рук в координированных зонах.

Постановка и движения правой руки обеспечивают характер, красоту звука, его масштабность, богатство агогики.

Существует три основных типа расположения пальцев, держащих смычок: мелкое, среднее, глубокое. При первом способе смычок удерживается лишь кончиками пальцев достаточно далеко от колодки. Такой способ на сегодняшний день актуален только для исполнения барочной музыки, где не требуется масштабной игры. Фанко-бельгийское расположение пальцев – несколько глубже и со смещением к колодке позволяет включить в исполнение целостное движение руки, что придает звуку большую яркость, наполненность. Художественные результаты «русской хватки смычка», как представляется, наиболее ярко описаны самим автором термина К. Флешем: «Звук у лучшего ауэровского ученика, казалось мне, отличался округлостью и мягкостью, которых обычно нигде и ни у кого нельзя было услышать... мне удалось путем точных наблюдений установить, что русские скрипачи кладут указательный палец на смычок примерно на один сантиметр выше к запястью, чем принято во франко-бельгийской школе... я считаю этот способ держания смычка наиболее целесообразным, позволяющим достигнуть наилучших звуковых результатов при наименьшей затрате энергии».

Отдельный вопрос составляет положение большого пальца. Его положение также может несколько варьироваться в зависимости и от художественных задач, и строения рук исполнителя. Ю. Янкелевич систематизирует различные точки зрения, сравнивая, в частности, советы А. Ямпольского и В. Цейтлина. Так А. Ямпольский настаивает на том, что большой палец должен находить напротив среднего; В. Цейтлин советует сместить большой палец ближе к безымянному – это способствует более мощному звуку. Но, по мнению Ю. Янкелевича, такой способ держания смычка затрудняет исполнение легких штрихов.

На начальном этапе обучения также важно постараться преодолеть врожденный «хватательный рефлекс», который заставляет учеников крепко сжимать смычок, а следовательно излишне напрягать руку. Здесь педагоги (К. Мострас, Г. Беккер) советуют использовать следующий прием: учитель держит смычок, а ученик ведет по трости рукой, имитируя все изменения положений пальцев и кисти, свойственные ведению смычка. Подобное упражнение не только позволит избавиться от «хватательного рефлекса», но и поможет глубже осознать совокупность движений правой руки, осмыслить дефекты ведения смычка.

Перспектива постановки педагогической задачи заключается не только в намётке плана для конкретного ученика, но и в необходимости видеть далеко вперёд весь процесс развития ученика. Очень важно учитывать психологические моменты в непосредственном общении с учеником на уроке, а именно эмоциональность, сосредоточенность, утомляемость, выносливость, работоспособность, целеустремлённость. В зависимости от их сочетания и надо планировать первые занятия, подбирать репертуар. Образность мышления нужно воспитывать с ранних лет, когда ребёнок ещё играет в первой позиции простенький репертуар. Важно подбирать репертуар, ведущий ученика от ясных и простых задач к более сложным. С учеником нельзя хитрить, обманывать или захваливать, дети умеют себя оценивать, и любое захваливание принесёт только вред. Ученика нужно хвалить, когда он того достоин, и ругать, когда он этого заслуживает. Поощрение должно иметь место, иначе ребёнок не получит объективной картины своей игры. Умелое и тактичное обращение с учеником - это способность педагога вселить в него уверенность.

Список литературы

1. Гондельвейзер А. Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей. М.: Классика-XXI, 2006. – С. 54-58.
2. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. М., 1993. – С. 29.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М. Музыка, 1965. – С. 31-36.
4. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2007. – С. 89.

РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ФОРМАТЕ «УЧИТЕЛЬ-УЧЕНИК» НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Яковлева И.М.

преподаватель по классу специального фортепиано
высшей квалификационной категории
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Ансамблевое музицирование в формате «Учитель-ученик» – это разновидность деятельности, к которой в настоящее время возрастает интерес, и форма обучения исполнительскому искусству, педагогическая ценность которой достаточно значима.

Важнейшие задачи начального этапа обучения (введение ребенка в мир музыки, изучение ее выразительных средств и инструментального воплощения в доступной и увлекательной для этого возраста форме) эффек-

тивно решает игра в дуэте педагога и ученика. Благодаря такой форме работы начинающие пианисты с первых уроков включаются в процесс исполнения музыки и получают удовольствие уже от первых прикосновений к инструменту. Эмоционально окрашенная совместная игра вдохновляет и раскрепощает учеников внутренне и физически, компенсирует недостаток их выразительных средств, а достигаемый результат оказывается наиболее впечатляющим.

Работа в формате «Учитель-ученик» способствует развитию всех видов музыкального слуха начинающего пианиста.

Известно, что в начале обучения развитие гармонического слуха ученика, как правило, отстает от мелодического. Причина этого в том, что репертуар состоит в основном из одноголосных мелодий. Благодаря гармоническому сопровождению педагога ребенок полностью воспринимает всю звуковую вертикаль, и его гармонический и мелодический слух развиваются параллельно.

Ансамблевое музицирование помогает ученику различать тембры разных регистров фортепиано, оказывая благотворное влияние на его тембровый слух.

Игра в ансамбле обогащает миниатюрные одноголосные пьесы богатым ладотональным звучанием. Такой способ исполнения учит юных музыкантов слушать тональные функции, отличать радостное звучание мажорного лада от печальных минорных интонаций. Происходит развитие ладового слуха.

Работа в формате «Учитель-ученик» помогает начинающим музыкантам в игровой форме получать знания, умения и навыки техники игры на фортепиано.

Знакомство ученика с артикуляцией и штрихами становится более наглядным и понятным благодаря соответствующему сопровождению педагога. Ученик слышит характерное звучание, видит специфические движения и, стараясь повторить их, достигает требуемого результата.

Музицирование с педагогом развивает у ученика чувство ритма. Педагог выступает в роли дирижера, жесты и игра которого способствуют развитию ритмической определенности внутри каждого такта, помогают услышать пульс всей пьесы и удерживают ее в едином темпе.

Благодаря совместному музицированию успешно развивается умение строить динамический план пьес, пусть пока и маленьких по объему. Играя в ансамбле, педагог имеет возможность выразительно вести динамическую линию пьесы, выстраивая фразы, отмечая тональные кадансы и разрешения. Вследствие этого слуховой контроль ученика возрастает, и он с легкостью воспроизводит динамические градации мелодии, повторяя их за педагогом.

Игра в дуэте «Учитель-ученик» эффективно сказывается на развитии очень нужного и полезного навыка – умения грамотно и быстро читать

нотный текст с листа. Для такого вида деятельности подбираются пьесы, где партия ученика, как правило, одnogолосная, состоящая изполовинных и четвертных длительностей, возможно даже построенная только на одном звуке. Тем не менее, играя под аккомпанемент педагога, ребенок уже осваивает новый нотный текст, метроритм, элементарную динамику, знакомится с ладотональным планом и жанровыми особенностями произведения.

Г.Г. Нейгауз писал: «В дуэте учитель-ученик устанавливается единение не только между ними обоими, но и, что еще более важно, гармоническое взаимодействие между учеником и композитором при посредстве педагога». Умение передать замысел композитора и художественный образ произведения более успешно осуществляется в ходе совместной игры учителя и ученика.

Ансамблевая игра с педагогом знакомит юных пианистов с навыками аккомпанемента. В этом случае педагог исполняет мелодическую составляющую произведения в ярком фактурном варианте, а ученик аккомпанирует педагогу иногда всего лишь одним-двумя звуками. Подобное музицирование дает возможность детям ощущать себя важной частицей, без которой исполнение музыкального произведения было бы невозможно.

Игра в ансамбле с педагогом положительно влияет на развитие навыка публичных выступлений. Ребенок, выходя на сцену с педагогом, чувствует поддержку и возможность получить помощь, если что-то пойдет не так, как надо. Естественное волнение ребенка уменьшается, он начинает ощущать себя за инструментом уютно, ему все удается и от выступления он испытывает удовольствие. После успешного дебюта в ансамбле учащийся более комфортно чувствует себя и в качестве исполнителя-солиста.

На основании вышеизложенного можно утверждать, что ансамблевое музицирование в формате «Учитель-ученик» играет исключительно важную роль на начальном этапе обучения игре на фортепиано. Такая форма работы продуктивна, и результатом ее является развитие музыкального слуха, памяти, чувства ритма; приобретение пианистических знаний, умений и навыков; воспитание умения слушать и понимать партнера, вести музыкальный диалог.

Игра в ансамбле с педагогом способствует воспитанию таких качеств, как внимательность, дисциплинированность, ответственность, коллективизм.

Дуэт учителя и ученика на начальном этапе обучения наилучшим образом мотивирует ребенка к занятиям в классе фортепиано и вызывает интерес к музыке как к искусству в целом.

Список литературы

1. Баренбойм Л.А. Путь к музыке. / Л.А. Баренбойм, Н.Н. Перунова. - Л.: Советский композитор, 1989. - 168 с.

2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. - 6-е изд., испр. доп. - М.: Музыка, 1987. – 240 с.

3. Лябзина Л.А. Работа над различными видами ансамбля как одна из форм развития музыкальных способностей и интенсивного обучения пианиста. [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие / Л. А. Лябзина - Абинск: Абинская Детская музыкальная школа, 2014. - 6 с. - Режим доступа: <http://www.nsportal.ru>, 2014/11/16.

**АННОТАЦИЯ К СБОРНИКУ
«АЛЬБОМ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ»
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ
(ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО)
МЛАДШИХ И СРЕДНИХ КЛАССОВ ДМШ И ДШИ**

Яковлева И.М. преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории.

Миронова Е.А. преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории.

Нуждина И.М. преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории

Александрова С.Ю. преподаватель теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории.

Урукова Н.Г. концертмейстер высшей квалификационной категории,
преподаватель по классу фортепиано.
МБУДО «ДМШ №3» г. Набережные Челны

Предмет «Музыкальный инструмент» (фортепиано) для учащихся вокально-хоровых и инструментальных отделений детских музыкальных школ и школ искусств является одной из важных учебных дисциплин.

Рабочая программа по предмету направлена на развитие музыкальных способностей обучающихся, освоение ими технических навыков игры на фортепиано, воспитание у них интереса к музыке и расширение кругозора в области своей основной специальности.

Особое значение в работе с учащимися отделения отводится исполнительскому репертуару, грамотный подбор которого стимулирует у юных музыкантов интерес к занятиям, способствует проявлению их творческой инициативы и активности.

Современная жизнь ставит педагогов и наших воспитанников в сложные условия работы и учебы. Большая загруженность учащихся в школе, отсутствие у них достаточного количества времени для домашних занятий, отсутствие дома инструмента фортепиано у некоторых учащихся, недостаточный контроль и участие родителей в учебном процессе, ограниченное

количество часов, отводимых предмету «Музыкальный инструмент» (фортепиано), негативно влияют на конечный результат обучающихся.

Поэтому была поставлена задача перед педагогами отдела общего фортепиано ДМШ №3 – найти на просторах интернета фортепианные произведения, соответствующие следующим требованиям: произведения должны быть небольшими по объему; нотный текст – относительно легким, удобным в разборе и для чтения с листа, достаточно несложным в техническом плане; каждое произведение отличалось бы новизной гармонического языка, колоритом интонаций, яркой образной выразительностью.

На протяжении учебного года велась работа по поиску нотного материала, его отбору. Выбранные произведения были опробованы в учебном процессе. И только после анализа результатов всей работы появился сборник «Альбом фортепианной музыки» для учащихся музыкальных отделений ДМШ и ДШИ (учащихся общего фортепиано).

Сборник дает уникальную возможность познакомить юных музыкантов с редко исполняемыми и, возможно, малоизвестными сочинениями разных авторов. В него, наряду с произведениями композиторов эпохи Барокко, периодов классицизма и романтизма, вошли произведения композиторов XX века.

С помощью «Альбома фортепианной музыки» преподаватель может подобрать ученику программу на весь учебный год, так как альбом состоит из шести разделов: полифония, крупная форма, пьесы, произведения композиторов Татарстана, этюды, ансамбли.

Первый раздел – полифония. Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Работа над полифонией с учащимися общего фортепиано – это кропотливый и нелегкий труд. За достаточно короткое время необходимо привить обучающемуся умение слышать и вести каждый голос в отдельности и в их сочетании. Уже с самых лёгких пьес первоклассник начинает постигать музыкальную ткань подголосочной, контрастной и имитационной полифонии.

Произведения раздела развивают полифоническое мышление, полифонический слух, способность расчленённо и дифференцированно слышать и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий.

Второй раздел – крупная форма. Достаточно сложно подобрать произведения крупной формы для учащихся младших и средних классов общего фортепиано, так как ученикам сложно справиться с большими объемами текста сонатин и вариаций. Поэтому эту проблему мы решили путем отбора несложных, миниатюрных сонатин и вариаций с ярким образным содержанием.

Третий раздел – пьесы. Пьесы раздела являются произведениями композиторов, которые в своем творчестве пропагандируют джазовое на-

правление в музыке. Джазовая музыка на сегодняшний день очень популярна и востребована. Миниатюры раздела имеют свой неповторимый колорит и эмоциональный настрой, они наполнены свежестью и изобретательностью мелодий, для них характерна новизна гармонического языка, они помогают решать технические и ритмические задачи, развивают пианистические умения и навыки и очень нравятся детям.

Четвертый раздел – произведения композиторов Татарстана. В век скоростей и современных информационно-коммуникационных технологий очень важно не упустить из виду формирование у подрастающего поколения чувства патриотизма и любви к Родине. Эту важную задачу мы, педагоги-музыканты, решаем через воспитание в своих учениках чувства любви к татарской национальной музыке. Пьесы раздела – это переложения татарских народных песен и танцев, современных песен, романсов, написанных современными композиторами и педагогами-музыкантами. Пьесы настолько красочны, мелодичны и своеобразны, что их хочется играть и слушать.

Пятый раздел – этюды. Важная роль в развитии технического мастерства отводится этюдам. Отбирая этюды для сборника, мы руководствовались тем, чтобы они не были «сухими» упражнениями для решения технических задач. Этюды сборника – это художественные этюды, решающие определенные технические задачи. По собственному опыту мы знаем, что такие этюды интересны учащимся общего фортепиано и способны мотивировать их на работу. Этюды сборника могут быть представлены как пьесы и допущены к исполнению на зачетах и концертах учащихся общего фортепиано.

Шестой раздел – ансамбли. Ансамблевое музицирование развивает музыкальный слух, чувство ритма, музыкальную память и мышление. Произведения раздела воспитывают умение слушать партнера, вести музыкальный диалог, развивают неподдельный интерес и являются мощным стимулом в освоении искусства игры на фортепиано.

Надеемся, что «Альбом фортепианной музыки» расширит, пополнит, обновит традиционный педагогический репертуар по предмету «Музыкальный инструмент (фортепиано)».

Произведения альбомов развивают знания, умения и навыки исполнительской техники игры на фортепиано, активизируют слуховой контроль, музыкальное мышление и память, развивают чувство формы и метроритма. Они относительно невелики по объему, понятны и доступны детскому восприятию. Это образно яркие, мелодически красивые, разнообразные по фактуре и интересные в гармоническом плане миниатюры. Они, несомненно, найдут отклик в душе юных исполнителей, повысят их интерес и мотивацию к успешному освоению инструмента.

Список литературы

1. Голованов В.П. Методика и технология работы педагога дополнительного образования. – М.: Владос, 1998.
2. Симановский А.Э. Развитие творческого мышления детей. – Ярославль, 1996.
3. Холт Д. Залог детских успехов. – М., 1996.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СИНТЕЗАТОРА ПРИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РАБОТЕ С УЧЕНИКОМ В КЛАССЕ БАЯНА ДШИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Яппаров И.И.
МБОУ ДО «Арская ДШИ»

Начало обучения игре на музыкальном инструменте является крайне важным этапом всего процесса обучения. На начальном этапе учащийся знакомится с самим музыкальным инструментом, изучает музыкальную грамоту, осваивает игровые движения. Как отмечают многие педагоги в области музыки, в самом начале обучения необходимо обратить внимание ученика на музыкальный ритм. Развитие чувства ритма способствует ускорению общемузыкального развития ученика, так как ритм объединяет эмоциональное и двигательные начала.

Известно, что чувство ритма, как способность к восприятию и анализу метроритмических соотношений в музыке, у исполнителей на синтезаторе развивается намного более быстрыми темпами, чем у обучающихся на других музыкальных инструментах. Иногда скорость перевоплощения «неритмичного» ученика, обучающегося на синтезаторе в ученика, чувствующего практически любой метроритм, просто поражает.

Такое улучшение чувства ритма играющих на синтезаторе объясняется, прежде всего, тем, что с первых дней обучения на инструменте ученик начинает играть в ансамбле с ритмо-гармонической конструкцией, которую принято называть «паттерн». Режим автоаккомпанемента, употребляемый на начальном этапе обучения игре на синтезаторе, с одной стороны существенно ограничивает ритмическую свободу ученика, но с другой стороны формирует у ребенка чёткие представления о музыкальном метре и ритме. Паттерн обладает большим количеством различных стилей, которые обогащают ритмическую память обучающихся.

При начале обучения игре на баяне педагог может использовать перечисленные возможности синтезатора в качестве метронома для ученика-баяниста. Синтезатор позволяет выбрать не только подходящий ритм, но и понравившийся ритмический рисунок ударных. Ребенку, несомненно, понравится такое разнообразие, процесс обучения станет намного интересным.

Организация подобной деятельности поднимет уровень развития чувства ритма баяниста на уровень исполнителя на синтезаторе.

Полезным будет и использование другой уже упомянутой функции синтезатора – автоаккомпанемента. В 1 год обучения на ДМШ баянисты разучивают множество легких пьес. В начале обучения ученики играют пьесы только правой рукой, соединение с левой рукой происходит позднее. Во время такой игры педагог может аккомпанировать своему ученику на синтезаторе. Ребенок будет слышать соответствующий произведению ритм, гармонию и постарается подстроить свое исполнение под них. Во время такой работы развивается помимо ритмического и гармонический слух, а также тембровой, поскольку автоаккомпанемент воспроизводит звучание различных инструментов.

Для развития тембрового слуха можно прибегнуть и к ансамблевой игре с синтезатором. К примеру, вначале педагог выбирает на синтезаторе какой-либо инструмент, проигрывает кусочек разученной на баяне мелодии. Ученик угадывает инструмент по звучанию, после этого исполняет произведение в ансамбле с синтезатором. При этом можно использовать и сольное звучание выбранного инструмента синтезатора, и игру с аккомпанементом.

Использование сольного звучания различных инструментов синтезатора будет полезно на этапе, когда ученик начнет осваивать левую клавиатуру баяна. В данном случае педагог может играть мелодию пьесы на синтезаторе, ребенок в это время будет играть аккомпанемент с басами и аккордами. Ученику можно давать различные задания: играть аккомпанемент на *legato*, *staccato*, играть бас вместе с аккордом и т. д.

Нужно не забывать и про работу с мехом. Для меха можно придумать и отдельные упражнения. К примеру, учитель играет пьесу на синтезаторе (можно играть только мелодию), ученик работает с мехом, показывая правильные разжим и сжим и т.д.

Применение синтезатора возможно и при дальнейшем обучении баянистов. Несколько занятий можно посвятить игре баяна в ансамбле с синтезатором, но теперь уже без участия самого педагога. В таком раскладе понадобится учащийся-исполнитель на синтезаторе. Для него и для ученика-баяниста нужно подобрать единый репертуар для исполнения в ансамбле. Такие занятия будут вдвойне полезными, поскольку учат обоих исполнителей подстраиваться под совместное исполнение. В отличие от ансамбля с преподавателем, здесь имеется место для ошибок при исполнении. А ошибки всегда учат чему-то новому. Чувствуя ошибку другого исполнителя, ребенок учится подстраиваться под изменчивую ситуацию, старается «спасать» общее звучание своим исполнением. Приобретение такого навыка также имеет важное значение в развитии музыканта.

Синтезатор также позволяет записать аккомпанемент для исполнителя-баяниста, т.е. «минус», который, впоследствии, может быть использован во время сольных выступлений.

Стоит также отметить, что использование синтезатора является только вспомогательным методом при обучении, несмотря на все вышеперечисленные его достоинства. Уроки с использованием электронного инструмента являются своего рода маленьким творческим отклонением от стандартной системы, после чего следует процесс, когда ученик начинает исполнять произведения только на основе полученных знаний, слуховых представлений и формирующегося музыкального вкуса. Даже темп произведения ребенок выбирает самостоятельно, учитывая при этом возможные отклонения (агогику), элементы кульминации и спада, рост темпа и замедления, которые помогают при создании цельного образа исполняемого музыкального произведения.

Список литературы

1. Бергер Н. «Сначала – ритм». – СПб: «Композитор», 2004.
2. Красильников И.М. «Методика обучения игре на клавишном синтезаторе». - М.: Экон-Информ, 2011.
3. Красильников И.М. «Музыкальное обучение на основе цифрового инструментария». – М.: Институт новых технологий, 2008.

СОДЕРЖАНИЕ

1.	<i>Абрамова О.П.</i> Деятельность педагога-организатора в дополнительном образовании детей.....	2
2.	<i>Алексеева Н.А, Петрова Л.И.</i> Особенности освоения хореографического искусства, в условиях дистанционного обучения.....	4
3.	<i>Амирова М.М.</i> Навыки, способности и умения в профессиональной деятельности концертмейстера – артиста ансамбля.....	7
4.	<i>Афонина О.И., Идрисова Э.Я.</i> Синтез музыки и живописи (бинарный урок по музыкальной литературе и живописи).....	12
5.	<i>Балдина С.В.</i> Использование современных методов обучения в классе виолончели (игра под фонограмму).....	16
6.	<i>Бахтиярова Э.А.</i> Профессиональная ориентация выпускников музыкальных школ и школ искусств.....	18
7.	<i>Бегунова Л.Е.</i> Дистанционное обучение в системе художественного образования: преимущества и недостатки.....	21
8.	<i>Варенцова Л.Ю.</i> Применение в работе с детьми средств арт-терапии, здоровьесберегающих технологий.....	24
9.	<i>Газизова М.А.</i> Особенности организации инклюзивного дополнительного образования с детьми младшего школьного возраста.....	27
10.	<i>Газизова М.А.</i> Специфика работы концертмейстера без дирижера в хоровом классе.....	30
11.	<i>Гайнутдинов А.С.</i> Себер татарларында тормыш-көнкуреш белән бәйлә уйналынган көйләр (могамнар).....	33
12.	<i>Гайфуллина З.М.</i> Сохранение национальных культурных традиций через возрождение старинных музыкальных инструментов.....	34
13.	<i>Гербулова О.Н.</i> Характеристика основных тенденций совершенствования методики обучения игре на классической гитаре в настоящее время.....	37
14.	<i>Гилязова Н.Е.</i> Создание хореографического образа.....	41
15.	<i>Давлятшина Н.Э.</i> Национальная культура в процессе музыкальной деятельности обучающихся.....	44
16.	<i>Долгополова В.П.</i> Национальный компонент как важный элемент патриотического и духовно-нравственного воспитания в образовательном процессе ДМШ, ДШИ.....	47
17.	<i>Елисеева А.В.</i> Проведение уроков с начинающими в классе домры.....	49
18.	<i>Жигалова Т.П.</i> Роль работы над упражнениями в развитии фортепианной техники.....	52
19.	<i>Замилов Р.Р.</i> Формирование ансамблевой техники обучающихся в классе балалайки.....	58
20.	<i>Зельман В.В.</i> Использование компьютерных и информационных технологий для контроля знаний учащихся.....	60
21.	<i>Исламова Е.В.</i> Взгляд педагога ДМШ на дистанционное обучение в режиме самоизоляции.....	62
22.	<i>Кадырова М.Н.</i> Роль детской школы искусств в формировании художественной и эстетической культуры.....	67
23.	<i>Козлова З.А.</i> Дистанционное обучение в ДМШ по специальности. Из опыта работы.....	70
24.	<i>Колтунова Т.Н.</i> Эстрадный вокал. Стилль. Манера. Индивидуальность.....	72
25.	<i>Кошечкина М.Н.</i> Развитие художественно-образного мышления у учащихся ДМШ и ДШИ.....	75

26.	<i>Кудзоева Н.С.</i> Методический разбор фортепианного аккомпанемента как части музыкального произведения.....	80
27.	<i>Куманеева М.В., Рябова Э.З.</i> Специфика работы со смешанным ансамблем....	83
28.	<i>Лебедь Н.В., Суходольская Д.А.</i> Интегрированный подход к развитию навыков игры на флейте в младших классах ДМШ и ДШИ.....	85
29.	<i>Левша Э.М.</i> О методическом пособии «Приобретение навыков самостоятельной игры на домре как одна из составляющих развития ребенка в музыкальной школе».....	89
30.	<i>Литвина А.А.</i> Особенность работы концертмейстера над стилистикой некоторых музыкальных произведений в классе струнно-смычковых инструментов.....	92
31.	<i>Лобанова Е.В.</i> Конкурсы и фестивали как средство развития творческого потенциала учащегося.....	96
32.	<i>Логинская А.С.</i> Дифференцированное и индивидуальное обучение в хореографическом образовании.....	100
33.	<i>Лотфуллина Л.Р.</i> Проектная деятельность по предмету «музыкальная литература» выпускников ДШИ №7 в ракурсе дистанционного обучения.....	103
34.	<i>Ляховецкая В.В.</i> Традиции обучения в классе гармонии, как основа академического образования.....	104
35.	<i>Малюта М.П.</i> Подготовка к концертному выступлению.....	107
36.	<i>Малюта Т.В.</i> Работа над «художественным» исполнением произведений в классе фортепиано.....	108
37.	<i>Миронова Т.Ф.</i> Использование нейролингвистического программирования в работе над развитием творческого потенциала учеников детских музыкальных школ.....	110
38.	<i>Михайлова Г.И.</i> Современные подходы к совершенствованию методики преподавания классического танца.....	114
39.	<i>Михайлова Ю.З., Фаизова О.В.</i> Социальное партнерство с организациями по выявлению и поддержке детей с особыми образовательными потребностями..	115
40.	<i>Молчанова А.В.</i> Особенности музыкального исполнительства домриста в кантилене.....	122
41.	<i>Мухамедьярова М.И.</i> Использование современных средств обучения в преподавании фортепиано в ДШИ.....	126
42.	<i>Нуждина И.М.</i> Из опыта работы концертмейстера ДМШ на дистанционном обучении в период карантина.....	128
43.	<i>Паскичева Д.С.</i> Актуальные проблемы и необходимые навыки в работе концертмейстера в ДМШ и ДШИ.....	131
44.	<i>Пономарева М.Ф.</i> Вокальные упражнения как средство формирования певческих навыков.....	135
45.	<i>Прилукова А.А.</i> Инновационные технологии при преподавании классического танца в хореографической школе... ..	142
46.	<i>Ракипова Р.Н.</i> Развитие образного мышления у учащихся ДМШ и ДШИ при изучении произведений татарских композиторов.....	144
47.	<i>Реддер Г.Л.</i> Элементы акробатики в современных условиях учебного процесса хореографии, как фактор развития физических качеств учащихся в начальных классах.....	151
48.	<i>Рожкова В.С.</i> Особенности работы с детским камерным оркестром.....	159
49.	<i>Рудзит Л.В.</i> Исполнительские конкурсы - как одна из форм работы по воспитанию волевых и лидерских качеств одаренных учащихся.....	161
50.	<i>Сабирова Г.Б.</i> Интеграция общего и дополнительного образования.....	164

51.	<i>Савастьянова Н.Н.</i> Использование современных образовательных технологий в работе с детьми при подготовке проектов и презентаций в ДМШ и ДШИ.....	167
52.	<i>Сарманаева Л.И.</i> Дистанционное обучение в системе художественного образования: преимущества и недостатки.....	169
53.	<i>Серова А.Н.</i> Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции театрального образования.....	172
54.	<i>Слободина Л.Г.</i> Программа воспитательной работы с классом.....	178
55.	<i>Сулейманова С.Р.</i> Подготовка одаренных детей к конкурсам. Работа над преодолением сценического волнения.....	180
56.	<i>Сулейманова А.И.</i> Халык педагогикасы һәм аның тәрбия барышында кулланылышы.....	185
57.	<i>Суходольская Р.С., Замилова Л.М., Алиакберова А.И.</i> Хоровой флешмоб как одна из форм дистанционного обучения (из опыта работы).....	189
58.	<i>Тимофеева Т.А.</i> Развитие архитектурного чувства у учащихся.....	191
59.	<i>Урукова Н.Г.</i> Использование инновационных технологий в деятельности концертмейстера.....	195
60.	<i>Фархутдинова А.И.</i> Роль изобразительного искусства для развития творческих способностей учащихся.....	199
61.	<i>Фахрутдинова А.Л.</i> Применение современных технологий в художественном образовании.....	201
62.	<i>Хаметшина О.В.</i> Совершенствование профессиональных компетенций педагогических работников ДШИ в новых образовательных условиях.....	204
63.	<i>Хамидуллина Э.А.</i> Формирование концертмейстерского искусства в контексте античного периода.....	209
64.	<i>Ханнанова В.Б.</i> Методы повышения учебной мотивации у обучающихся в ДМШ и ДШИ.....	213
65.	<i>Хасанова З.Ф.</i> Конкурс детского творчества, как средство развития музыкальных способностей детей младшего школьного возраста.....	216
66.	<i>Шлычкова К.В.</i> Начальный период обучения 00 игре на скрипке. Организация игрового аппарата.....	220
67.	<i>Яковлева И.М.</i> Роль ансамблевого музицирования в формате «учитель-ученик» на начальном этапе обучения игре на фортепиано.....	223
68.	<i>Яковлева И.М., Миронова Е.А., Нуждина И.М., Александрова С.Ю., Урукова Н.Г.</i> Аннотация к сборнику «Альбом фортепианной музыки» для учащихся музыкальных отделений (общего фортепиано) младших и средних классов ДМШ и ДШИ.....	226
69.	<i>Яппаров И.И.</i> Использование синтезатора при индивидуальной работе с учеником в классе баяна ДШИ на начальном этапе обучени.....	229