



Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Бюджетное учреждение профессионального образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский музыкальный колледж»

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Материалы II Всероссийской
научно-практической конференции
31 октября – 1 ноября 2014 года

Том I

Сургут, 2014

УДК 78.01
ББК К85.313(2)я431

Т 33

Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Мат-лы II Всеросс. науч.-практич. конф. 31 октября – 01 ноября 2014 г.: в 2 т. Т. 1 / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут: Изд-во ООО «Винчера», 2014. – 318 с.

ISBN 978-5-905574-34-4

В сборнике публикуются материалы конференции, посвященной проблемам развития образования в сфере культуры и искусства. Авторами статей являются как высококвалифицированные специалисты профессионального и дополнительного образования, так и начинающие авторы.

Публикации, представленные в сборнике, основаны на обобщении личного и коллективного опыта работы педагогов. Цель издания сборника – распространение и внедрение инновационных образовательных технологий, содействие формированию информационно-образовательной среды, обмен педагогическим опытом.

Сборник подготовлен по материалам, предоставленным авторами в электронном виде, и сохраняет авторскую редакцию. За содержание предоставленных материалов организаторы ответственности не несут.

Редакционная коллегия:

Л.В. Яруллина, директор Сургутского музыкального колледжа

С.А. Хасанова, к.п.н., зам. директора по НМР (отв. редактор)

Е.А. Харитоновна, зав. метод. кабинетом

А.С. Донченко, канд. филол. наук, Е.А. Валдаева, О.А. Бекетова (дизайн обложки)

ISBN 978-5-905574-34-4

СОДЕРЖАНИЕ

Секция 1

Проблемы образования в детских школах искусств в период перехода к реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области культуры и искусства

Белова А.В. Некоторые особенности вокальной работы в детском хоре.....	7
Голубей Т.А. Воспитание уроком сольфеджио.....	12
Дроздова О.В. Танцевальные жанры в курсе теоретических дисциплин в ДМШ.....	17
Король С.С. Методика работы над музыкальным диктантом в ДШИ, ДМШ.....	24
Кривцун И.В. Проблемы, возникающие при конкурсном отборе детей в хореографическую школу в условиях реализации ФГТ.....	30
Куракина А.С. Музыка как одна из форм эстетического воспитания.....	37
Малых Н.С. Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств.....	43
Мустафина А.С. Формирование и развитие слуха на уроках сольфеджио и взаимосвязь с другими предметами при обучении детей в ДШИ, ДМШ.....	50
Мухаметзянова Д.Г. Межпредметные связи в курсе музыкальной литературы в трёхступенчатой системе образования.....	54
Скорород Ю.С. Проблемы эмоционального состояния преподавателей ДМШ, ДШИ и способы психологического саморегулирования.....	59
Стусь К.А. Формы и методы воспитательной работы в хореографическом коллективе.....	64
Ткачук Ю.А. Вопросы развития музыкально-эстетического вкуса учащихся на групповых занятиях в ДМШ и ДШИ.....	67
Черникова В.Е. Проблемное обучение начинающих музыкантов в рамках новых образовательных программ ДШИ.....	71
Шмакова Л.М. Музыкальное моделирование как скрытый ресурс творческого процесса дополнительного образования в области культуры и искусства.....	77

Секция 2
Педагогические традиции и инновации в образовании
в сфере культуры и искусства

Артамонова С.А., Кузина З.А.	
На пути к совершенству (Коллективное музицирование как условие развития творческих способностей учащихся детской школы искусств)	83
Батакова Ю.В.	
Синтез традиций и новаторства в фортепианном творчестве С.С. Прокофьева.....	86
Богатов С.С.	
Использование методического пособия «Азбука – ступеньки» для организации занятий по чтению нот с листа.....	92
Горбунова И.Р.	
Развитие навыка самостоятельной работы и творческой активности учащихся-пианистов.....	97
Денисова Т.А., Павлов Д.Н.	
Роль мелодики П.И. Чайковского в процессе композиционно-хореографического осмысления учащимися неоклассического балета И. Стравинского «Поцелуй феи».....	100
Истомина Н.С.	
Инновационные методы работы по развитию пространственной координации на уроках современного танца.....	105
Макарова Н.Н.	
Особенности работы над рефератами в курсе музыкальной литературы.....	109
Надеина И.В.	
Музыкальное обучение как средство интеллектуального и творческого развития ребенка.....	118
Наумова Е.Б.	
Игровые технологии на уроках как средство развития познавательной активности школьников (из опыта работы).....	124
Павлова М.В.	
Проблемно-модульное обучение в организации познавательной деятельности обучающихся ДШИ.....	130
Тарасевич Н.И.	
Московская консерватория и ее участие в реформировании музыкального образования на современном этапе.....	136
Толмачева Н.В.	
Проблема адаптации зарубежных эстрадных методик в российском образовательном процессе.....	142
Харитонова Е.А.	
Организация методической работы в музыкальном колледже.....	145

<i>Хасанова С.А.</i>	
SWOT-анализ как необходимый элемент исследования стратегических путей развития колледжа.....	149
<i>Цепляева Т.Н.</i>	
Инновационные подходы в развитии артистизма учащихся хореографических отделений детских школ искусств.....	154
<i>Яруллина Л.В.</i>	
Система повышения квалификации преподавателей в Сургутском музыкальном колледже (из опыта работы).....	159

Секция 3

Выявление и развитие творческого потенциала учащихся.

Работа с одаренными и талантливыми детьми. Работа с детьми с особыми потребностями

<i>Адамова Н.В.</i>	
Выявление музыкальных данных на вступительных экзаменах в детскую музыкальную школу.....	165
<i>Березина Л.В.</i>	
Развитие творческого потенциала обучающихся. Ансамблевое музицирование.....	171
<i>Богданова Н.В.</i>	
Раннее музыкальное развитие детей: за и против.....	175
<i>Бородыня Н.А.</i>	
Развитие музыкального мышления у начинающих пианистов.....	181
<i>Валдаева Е.А.</i>	
Виды музыкально-ритмической деятельности на уроках ритмики.....	187
<i>Галяга Е.Д., Мишина Е.А.</i>	
Детские музыкальные конкурсы.....	193
<i>Дзюненко А.В.</i>	
Импровизация в обучении актерскому мастерству.....	199
<i>Еремишина Т.Ф.</i>	
Воспитание и развитие одаренного ребенка.....	204
<i>Жидкова С.Г.</i>	
Развитие памяти у детей дошкольного и младшего школьного возраста средствами музыки.....	207
<i>Козаченко Ю.Ю.</i>	
Работа над музыкальным произведением, развитие музыкального мышления.....	214
<i>Корчагина О.А.</i>	
Работа с художественно-одарёнными детьми: проблемы и поиски.....	220
<i>Крюкова Т.А.</i>	
Подготовка учащихся старших классов к музыкально-теоретическим олимпиадам по сольфеджио.....	225

Кузьменко С.А.	
Музыкальность как психологическое явление и ее влияние на успешность музыкальной деятельности.....	229
Малышева Н.В.	
Проблемы музыкального развития гиперактивных детей в классе фортепиано.....	235
Михель И.Н.	
Адаптация детей с ограниченными возможностями к условиям социальной среды посредством музыкального творчества.....	240
Морозенко Ж.В.	
Развитие творческого потенциала, эстетическое развитие детей дошкольного возраста посредством изобразительного искусства.....	247
Москаленко Л.Г.	
Выявление и развитие творческого потенциала обучающихся по классу гитары.....	252
Мустафина А.С.	
Роль композиции в формировании и развитии творческого потенциала детей и мотивации к обучению в ДШИ, ДМШ.....	258
Пеленчук М.В.	
Развитие художественного мышления учеников-виолончелистов в музыкальной школе, школе искусств.....	262
Петрицкая В.А.	
Особенности вокальной педагогики в работе с начинающим певцом.....	268
Платонова И.М.	
Развитие творческих способностей детей средствами Орф-педагогики....	274
Ращепкина Л.Р.	
Школьная научно-практическая конференция как условие успешной деятельности учащихся.....	280
Ручей О.В.	
Начальный этап работы над двухголосием в младшем хоре.....	285
Степанова С.В.	
Феномен виолончельной одаренности. Из опыта работы.....	288
Стуцаренко Л.Ф., Саитова Ю.А.	
Выявление и развитие творческого потенциала обучающихся.....	294
Халилова Л.Р.	
Народно-сценический танец в развитии эмоциональной выразительности учащихся хореографической школы.....	297
Халимова А.Н.	
Развитие внутреннего музыкального слуха – музыкальный диктант: с чего начать?	301
Халифаева Е.Д.	
Пути развития творческого потенциала как необходимое условие качества мотивации в хореографическом обучении учащихся. Развитие пальцевой техники на уроках классического танца.....	307
Хуторная О.Я.	
Первоначальное музыкальное воспитание.....	311

СЕКЦИЯ 1

ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ В ПЕРИОД ПЕРЕХОДА К РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

*Белова А.В.,
Барсовская школа искусств,
г.п. Барсово, ХМАО – Югра*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Хор – это не просто собрание поющих, хор – это организованный творческий коллектив, где должно быть несколько различных групп голосов (партий), иначе это будет бытовое массовое пение. Хоровой коллектив – это своеобразный «вокальный оркестр», который на основе синтеза звука и слова передаёт своими богатыми красками художественные образы музыкального произведения.

При работе с детским хором руководителю необходимо учитывать возрастные особенности развития голоса обучающегося, чтобы правильно подобрать репертуар, поставить в каждом случае правильные художественные и технические задачи.

Различают 4 стадии развития голоса:

- 7 – 9 лет – младший домутационный период;
- 10 – 13 лет – старший домутационный период;
- 13 – 15 лет – мутация;
- 16 – 18 лет – послемутационный период, становление голоса взрослого человека.

У младших школьников (до 10 лет) голос не имеет ярко выраженного индивидуального тембра. Нет существенного различия голосов мальчиков и девочек. Хор, состоящий из детей этого возраста, характеризуется лёгким фальцетом, «головным звучанием», от *P* до *mf*. При правильном вокальном воспитании процесс становления голоса проходит плавно. В гортани развиваются голосовые мышцы. Их строение постепенно усложняется и к 12 – 13 годам они начинают управлять всей работой голосовых связок, которые приобретают упругость.

К 10 – 12 годам голоса обучающихся начинают звучать особенно хорошо. Этот период называют «расцветом» голоса. Исполнительские возможности среднего хора достаточно широки – доступна детская хоровая музыка, а также произведения классиков и современных композиторов. Позднее, к 13 – 14 годам, процесс становления голоса перестаёт быть плавным. Голос теряет яркость, меняется его объём. Признаки наступающей мутации появляются в разное время, индивидуально, и поэтому заметить их трудно. Важно знать об их существовании, вовремя заметить и правильно строить занятия. Резкая форма мутации встречается довольно редко. Чаще всего мутация проходит спокойно, длится 3 – 4 недели, во время которых можно продолжать занятия в щадящем режиме.

Формирование профессионального певческого дыхания – важнейшая составляющая воспитания артиста хора. В этом процессе нет мелочей. Правильная певческая установка, прямое без напряжения положение корпуса и головы, ощущение внутренней и внешней подтянутости, спокойное, устойчивое положение гортани певцов – всё это должен постоянно контролировать на каждом занятии руководитель хора. Брать дыхание рекомендуется через нос, или через нос и рот одновременно. Взяв дыхание, следует чётко контролировать процесс выдоха. «В настоящее время можно утверждать, что не столь важным является тип вдоха,

сколько организация выдоха» [1, 14]. Но связь вдоха и выдоха весьма существенна. Так называемый «опёртый звук», «умение петь на опоре» – умение экономно расходовать воздух при достаточно активном смыкании голосовых связок.

Момент взятия дыхания имеет исключительное влияние на качество звука, а также на его эмоциональную окраску. Поэтому уже в младшем возрасте важно развивать умение регулировать дыхание, исходя из характера исполняемой музыки. В одних случаях требуется дыхание короткое, расходуемое с напором, в других – мягкое, расходуемое спокойно. Следует обратить внимание обучающихся на необходимость овладения навыками цепного дыхания, при котором отдельные участники хора аккуратно возобновляют дыхание поочерёдно (хорошим упражнением является пение гаммы на цепном дыхании).

Важным вопросом певческого звукообразования является атака звука – начальный момент его возникновения. В практике применяются 3 вида атаки – твёрдая, мягкая и придыхательная. При твёрдой атаке происходит задержка дыхания, быстрое, плотное смыкание голосовых связок до начала звука. При мягкой атаке смыкание происходит одновременно с возникновением звука, подчёркивая его спокойное и плавное начало. В придыхательной атаке связки включаются в работу постепенно, их окончательная установка как бы запаздывает и происходит уже после начала выдоха. В детском хоре применяется и мягкая и твёрдая атака, но основу составляет всё-таки мягкая.

Особый аспект работы связан с артикуляцией и дикцией. Под хорошей дикцией подразумевается чёткое и ясное произношение, чистое и ясное звучание каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом. Кроме того, необходимо знать и практически применять правила культуры речи (верное ударение в слове, правильное произношение гласных и согласных), правила логики речи (выделение

основного слова, несущего логическое ударение, помогающее понять мысль, смысл фразы).

Гласные звуки – основа пения. Главным условием хорошего звучания гласных является постоянное стремление сохранить высокое звучание (позицию) на всех звуках. Правильное формирование гласных воспитывается постепенно. Сначала больше используются такие гласные, при которых хорошо раскрывается глотка, звук льётся свободно, без напряжения. Предпочтение отдаётся гласному «у», при произношении которого ротовая полость и глотка широко раскрыты, пение совершается как бы «на зевке». Кроме того, «у» освобождает голос от неприятного носового призвука. Пропевание специальных упражнений и фрагментов хорового репертуара на гласные «у-ю» помогает выработке у детей высокой позиции, мягкого звучания, хорошего унисона и ансамбля. В достижении высокой позиции особенно велико значение пения с закрытым ртом. Однако этот вид звукоизвлечения очень труден, не следует им злоупотреблять.

Большое значение имеет гласный звук «о». Он не требует специального округления, и при нём глотка широко открыта. Пение упражнений на «о – е» помогает выработать округлое, красивое звучание.

Далее полезно перейти к работе над звуком «и». Он требует округления, то есть приближения к звукам «ю» и «ы», но зато помогает найти ощущение близкого и яркого звучания для всех других гласных и заставляет работать голосовые связки и дыхание, как и звук «у».

Последними гласными, над которыми следует работать, являются «а» и «е». При их звукообразовании глотка резко уменьшается, в активную работу включается язык, который может вызвать ненужное движение гортани. Язык должен при пении перемещаться активно, но свободно. Активно должны работать и губы, особенно в первый момент возникновения гласных, затем они могут принять нейтральное положение.

Большое значение для правильности дикции в пении имеют согласные звуки и их взаимоотношения с гласными. Согласные, которые произносятся с участием голосовых связок, благоприятны в вокальном отношении («б», «в», «г», «д»). Поэтому тексты песен, содержащие большое количество таких согласных, являются наиболее удобными в пении.

Основные принципы вокальной работы в детском хоре могут быть представлены тремя направлениями:

1. Теория – знакомство с общими принципами устройства голосового аппарата и вокальной терминологией.
2. Вокально-техническая работа – упражнения на сознательное использование регистров голоса, тренировку певческого дыхания, артикуляции, дикции, на развитие звуковысотного и вокального слуха.
3. Вокальная работа над репертуаром – сознательное применение теоретических знаний и практических навыков академического голосообразования при разучивании произведений [2, с. 24 – 39].

Пение в хоре является особой формой эстетического воспитания, способствует эмоциональному, нравственному, духовному и интеллектуальному развитию обучающегося.

Список литературы

1. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев // М., Музыка, 2000.
2. Шереметьев, В.А. Пение и воспитание детей в хоре / В.А. Шереметьев // Челябинск, ТОО «Версия», 1998.

*Голубей Т.А.,
Детская школа искусств №1,
г. Сургут*

ВОСПИТАНИЕ УРОКОМ СОЛЬФЕДЖИО

Музыкальные занятия детей, как известно, должны (и могут!) решать задачи эстетического, духовного, нравственного формирования личности. Направленность современного сольфеджио на создание наиболее эффективных моделей поведения, как в сфере образования, так и в области воспитания этому вполне соответствует.

Примером практического использования относительно сольфеджио психологически обусловленных методов может служить пособие Маслёнковой Л.М. [3], в котором предлагается ускоренная методика обучения сольфеджио за счет активного использования общих законов психологии. По мнению автора, установление обратной связи с учеником необходимо для дальнейшей успешной совместной деятельности учителя и ученика.

Известный педагог Котляревская-Крафт М.А. [2] своей задачей считает не только и не столько обучение предмету, сколько воспитание полноценной разносторонне развитой личности ученика (в том числе и музыкально). Мария Алексеевна, работая с детьми, о которых в народе говорят «медведь на ухо наступил» и которых она сама называет «слуховыми дальтониками» [2], предлагает следующие виды помощи в написании диктанта.

1. Педагог говорит: «Зашифруй мелодию!», попросив ученика записать только ритмический или мелодический рисунок. Не важно, что он не справляется наравне со всеми. Важно, что он вместе с ними выполняет задание. Хотя и другое. Это не ущемляет его

достоинств. Важно, что он учится *слышать*.

2. Можно поставить задачу – записать ритмический рисунок над нотным станом, под ним – линию движения мелодии, оставив сам нотный стан для записи нот (когда ученик сможет справиться и с этим).
3. Можно ограничиться только записью мелодии горизонтальными черточками, при этом их длина может указывать на длительность звуков.
4. Можно, наконец, подобрать мелодию на фортепиано или сверить свою «расшифровку» с записью соседа.

При этом оценивать его работу следует по количеству затраченных усилий (!), ни в коем случае не сравнивая ее с другими.

Диктант – одна из главных форм работы на уроке сольфеджио. Марина Карасева рассматривает ее с позиций практической психологии [1]. С точки зрения сенсорного восприятия с диктантом легче всего справляются дети, у которых хорошо развита слуховая и зрительная память (аудиалы и визуалы). Детям же, у которых лучше развита тактильная память (кинестетикам), записать мелодию нотами сложно! В таком случае кинестетику этот его «недостаток» лучше превратить в достоинство. В конце концов, можно, позволить ему осуществить подбор на фортепиано, если для ученика это верный способ. Лишь потом приступить к записи. Однако даже нарисованная клавиатура, как показала практика, может являться здесь хорошим помощником. Наблюдая за детьми, я заметила, что некоторые ученики осмысленно пользуются ею. Их пальцы автоматически следуют за звучащей в голове мелодией, выводя ее таким способом на уровень визуализации.

Какой бы способ написания диктанта не выбрал педагог, если он будет отталкиваться от индивидуальных особенностей ребенка – его психики, мышления, специфики восприятия и т. д., ему удастся избежать

ситуаций, вызывающих негативную реакцию ученика на слово «диктант» (и, как следствие, на предмет сольфеджио).

Индивидуальные особенности ребенка, его специфику восприятия, к слову сказать, определяет пол [4]. С точки зрения физиологии, в основе познавательного развития лежат специфические для каждого пола психофизиологические возможности.

Девочки, к примеру, ориентированы на отношения между людьми, мальчики - на получение информации. Во время ответа на уроке девочки смотрят в лицо учителю, ища так необходимого им одобрения и подтверждения правильности ответа, а мальчики – в сторону, в парту.

При повышенной эмоциональной нагрузке у девочек резко нарастает общая активность, повышается эмоциональный тонус коры головного мозга. Мозг как бы готов в любую секунду отреагировать на неприятность.

Мальчики же реагируют кратковременно в подобной ситуации, но избирательно и ярко. При этом они вместо переживаний быстро переключаются на продуктивную деятельность, снимая тем самым эмоциональное напряжение. Нельзя не учитывать данную особенность их эмоциональной сферы в случае, когда необходимо добиться воспитательного эффекта. К примеру, мама-женщина (учитель, воспитатель – женщина) долго ругает мальчика за то, что он остается равнодушен к ее словам. В то время как его внешнее равнодушие объясняется только тем, что пик эмоциональной активности у него уже прошел (на первых минутах разговора). Он отключил слуховое восприятие, будучи не в состоянии долго удерживать психическое напряжение. Информация до него не доходит. Мозг ребенка реагирует избирательно на внешние воздействия, в данном случае следовало просто ограничить длину нотации, сделать ее по смыслу более емкой.

Как отмечают специалисты, время вхождения в урок у каждого пола тоже разное. Анализируя обычный урок можно заметить, что когда

мальчики, долго вработываясь, наконец, достигнут пика работоспособности, девочки уже начинают уставать.

В практической психологии для решения вышеизложенных проблем разработан ряд рекомендаций для учителей и родителей [4]:

1. Помните, что перед вами девочка или мальчик, а не бесполой ребенок, у которых совершенно разный тип восприятия, мышления, эмоций.
2. Помните, ругая мальчика, что он не способен долго удерживать эмоциональное напряжение, поэтому очень скоро он перестанет вас *слышать*.
3. Помните, ругая девочку, что сильная эмоциональная реакция с ее стороны не позволит ей понять, за что ее ругают. Разберите спокойно ее ошибки.
4. Хвалите и поощряйте детей за успехи, пусть даже минимальные.
5. Не сравнивайте детей между собой.
6. Обучайте мальчиков, опираясь на их сообразительность, высокую поисковую активность.
7. Научите девочек действовать самостоятельно, а не по заранее разработанной схеме.
8. Помните, что девочки могут капризничать из-за усталости (истощение правого «эмоционального» полушария), а мальчики в этом случае истощаются информационно (снижение активности левого «рационально-логического» полушария) и знайте, что ругать их за это безнравственно и просто бесполезно.
9. Знайте, что ваша оценка, данная ребенку, напрямую зависит от вашего собственного типа асимметрии полушарий и всегда субъективна. Вполне возможно, что вы мыслите по-разному, так как относитесь к разным типам организации мозговой деятельности.
10. Знайте, что ваша главная задача не столько научить ребенка,

сколько развить желание учиться.

11. Имейте в виду! Ошибаться, не уметь что-либо, не знать – это норма для ребенка!
12. Знайте, что лень ребенка – сигнал неправильно выбранной вами методики работы с данным учеником.
13. Научите ребенка по-разному (логически, образно, интуитивно) осмысливать учебный материал для его же гармоничного развития.
14. Запомните главную заповедь – «не навреди»!

Пусть не всех детей можно назвать способными к обучению музыке, но разве они не могут просто полюбить её? Разве интеллектуальная и эмоциональная сторона их личности за годы общения с музыкой не обогащается, в том числе – духовно?!

Подводя итоги, нельзя не заметить, что для успешного применения педагогом психологически обусловленных средств на сольфеджио важна, в первую очередь, степень его психологической готовности к этому. Ведь подобная работа обращает самого учителя, равно как и его учеников, к познанию самих себя.

Список литературы

1. Карасева, М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – М. – 1999.
2. Котляревская-Крафт, М.А. Промолчать не смогу. Новосибирск. – 2000. – С. 14.
3. Масленкова Л. Интенсивный курс сольфеджио. Методическое пособие для педагогов. – С.-Пб. – 2003.
4. Сиротюк, А.Л. Обучение детей с учетом психофизиологии // Практическое руководство для учителей и родителей. – М.; ТЦ «Сфера». – 2000. С. 48 – 49

*Дроздова О.В.,
Детская музыкальная школа № 2,
г. Ноябрьск*

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В КУРСЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ДМШ

Тема «жанры» является одной из сквозных тем в курсе обучения в ДМШ. В предпрофессиональные и общеразвивающие программы включены требования по формированию у учащихся умений анализа (зрительно - слухового), гармонизации, сочинения и импровизации в различных жанрах.

В данной работе предпринята попытка систематизировать задачи, содержание и различные формы работы (как традиционные, так и новые) при изучении танцевальных жанров на теоретических предметах. Следует отметить, что зачастую многие формы работы (анализ, сочинение) являются общими для разных предметов и их рассмотрение в рамках одного является несколько условным.

Ритмика	Сольфеджио	Слушание музыки Музыкальная литература
1. Освоение элементарных танцевальных движений отдельных танцевальных жанров. 2. Пластические импровизации 3. Музыкально - ритмические упражнения и игры.	1. Слуховой анализ. 2. Творческие задания: гармонизация, досочинение, сочинение, импровизация. 3. Ритмические упражнения (ритмический аккомпанемент, остинато, партитуры и др.).	1. Различные формы изучения материала (с привлечением современных информационных ресурсов – презентаций, видеоклавиров и др.). 2. Жанровый анализ (на слух, в нотном тексте). 3. Разнообразные формы проверки усвоения материала (викторины, игры, тестовые задания и др.). 4. Концертные выступления учащихся.

1. Ритмика

Ритмика – это предмет, на котором органично соединяются музыка и движение. Знаменитый педагог Э. Жак - Далькроз ещё в конце XIX века писал о важности «телесных ощущений» для естественного ощущения музыкального ритма. Немаловажно, что желание подвигаться во время звучания музыки органично для природы ребёнка, поэтому и предмет становится любимым. Освоение элементарных танцевальных движений, основ пластической импровизации – залог гармоничного развития ребенка и в области жанрового воспитания. Изучение, в идеале - участие в постановках балльных, народных танцев даёт возможность ребёнку эмоционально пережить, прочувствовать особенности того или иного жанра. В свете рассматриваемой темы следует отметить, что подобное практическое освоение «оживляет» любые теоретические знания. На наш взгляд, по возможности преподавать предмет «ритмика» должны хореографы. Профессионализм последних станет решающим аргументом в пользу эффективной организации обучения и развития учеников.

2. Сольфеджио

Авторы различных программ по сольфеджио значительное место уделяют разделу по развитию творческих навыков учащихся. Так, одним из результатов освоения предпрофессиональной программы является «формирование навыков сочинения и импровизации музыкального текста» [2, С. 47]. Сочинение музыкальных примеров (от первичных жанров до вариаций) также входит в программные требования 3 класса по предмету «Слушание музыки».

Практика показывает, что сочинение мелодий в заданном жанре действительно актуально и может быть освоено учащимися уже в начальных классах.

Эффективно закрепление теоретических знаний в практическом сочинении. Например, при изучении затакта, пунктирного ритма (четверть

с точкой - восьмая) во 2 классе можно приступить к сочинению мелодии вальса. А в 3 классе ритмоформула «восьмая - 2 шестнадцатые» станет основой для освоения жанра польки.

Непростой и интересной формой работы является импровизация мелодии в определённом танцевальном жанре на фоне аккомпанемента в исполнении педагога или второго учащегося.

Жанровое варьирование – ещё одно интересное направление, позволяющее на практике освоить различные жанровые модели. Так, на первом этапе учащимся предлагается изменить жанр предложенной мелодии. На следующем этапе, параллельно с освоением основ гармонизации, учащимся может быть предложено изменить не только мелодию, но и аккомпанемент. Решение задачи изменения жанровой основы (например, с марша на польку) позволяет учащимся осмыслить тесную взаимосвязь вида фактуры и разновидностью того или иного жанра.

Занятия сочинением, импровизацией позволяют учащимся включаться в процесс активного обучения. Возможность попробовать себя в роли «композитора», безусловно, повышает заинтересованность детей к обучению. Задача педагога очень непростая – с одной стороны - направлять и бережно поддерживать творчество детей, с другой стороны - развивать навык анализа собственных сочинений и сравнения их с произведениями профессиональных композиторов.

Анализ (зрительно – слуховой) – форма работы, которая встречается на всех предметах теоретического цикла в ДМШ.

Жанровый анализ на слух и по нотному тексту: знаю – слышу – вижу – понимаю. Накопленный слуховой опыт в области восприятия танцевальных жанров становится основой для формирования начальных навыков жанрового анализа. Обучение учащихся умениям разбираться в нотном тексте, анализировать и видеть основные жанровые признаки

различных танцевальных жанров - является наиболее важным и сложным этапом в курсе различных предметов.

Вариант плана анализа:

- страна, век, история бытования;
- метроритмические особенности, темп;
- фактурный склад;
- музыкальная форма;
- образное содержание.

На каждом уроке теоретического цикла степень следования плану, его частичное использование или, наоборот, дополнение другими параметрами должно быть продиктовано, прежде всего, задачами, которые педагог ставит на определённом этапе работы.

Первоначально для анализа учащимся предлагаются произведения с указанным жанром - названием танца. На следующем этапе ставится задание угадать название пьесы или определить жанровую основу произведения. В дальнейшем - сформированные слуховые эталоны, опирающиеся на теоретические знания, позволят перейти к восприятию и изучению опосредованного воплощения в музыке первичных жанров. Т.е., речь пойдёт о проявлениях отдельных черт жанра, о танцевальности в музыке композиторов, например, о вальсовой основе, о вальсовости.

Также интересным направлением, расширяющим представление о конкретном жанре, является изучение особенностей разновидностей того или иного жанра. Например, знакомство с полькой – галопом, полькой – скерцо, вальсом - мазуркой позволят увидеть как типичные черты жанра, так и найти его индивидуальное преломление.

3. Слушание музыки и музыкальная литература

По признанию Б. Асафьева, «Музыкальная культура наша нуждается в слушателе, способном критически разбираться в художественных явлениях, а не в пассивном созерцателе»[1,С. 90]. Важными задачами

(отражёнными в требованиях, в том числе, и предпрофессиональных программ) является воспитание музыкального восприятия произведений различных стилей и жанров, формирование у учащихся умений и навыков зрительно – слуховых представлений. На первоначальном этапе, на предмете «Слушание музыки», наряду с изучением программной музыки, у учащихся идёт накопление слухового багажа в восприятии небольших пьес в различных танцевальных жанрах. Так, в 1 классе особое внимание уделяется пластике танцевальных движений жанров полька, вальс, гавот, менуэт. Значительный раздел посвящён танцам разных эпох и народов в 3 классе. Импонирует предлагаемый Н. Царёвой комплексный подход. Так, в теме «Танцы народов мира» предлагается изучать особенности музыкального языка, костюмы и пластику движений. Одной из важных задач является формирование навыков определения в знакомых произведениях типов интонаций, связанных с первичными жанрами (в т.ч., и с танцевальными). При этом необходимо помнить, что на предмете «Слушание музыки» акцент должен быть, прежде всего, на эмоционально - образном восприятии танца. С целью развития речи учащихся многими педагогами успешно используется широко известный словарь эстетических эмоций, составленный В. Г. Ражниковым [3, С. 138-140].

С внедрением ИКТ традиционные формы работы – изложение нового материала, анализ, викторина, опрос приобретают новый вид. Современные технические средства позволяют не только послушать, но и посмотреть исполнение танцев, увидеть картины балов на гравюрах и картинах, в спектаклях и кинофильмах. Использование мультимедийных продуктов (энциклопедий, видеоклавиров, презентаций, интерактивных заданий и др.) делают обучение и увлекательным, и высокоэффективным. Формы проверки знаний и навыков учащихся на современном этапе также претерпевают изменения. В творческом арсенале любого педагога в настоящее время можно найти самые разнообразные игровые формы:

конкурсы на лучшего знатока танцевальных жанров, состязания в формате ТВ передач, проекты, различные интерактивные задания, кроссворды, тесты, сочинение сказок и др. Актуальны и успешно используются в педагогической практике различные виды тестовых заданий: на сопоставление, дополнение, выбор одного или нескольких верных ответов.

Например:

1. Узнать танец по литературно - худ описанию (в прозе), в стихотворении, по изображению, на слух, по видео, по нотному тексту.
2. Соотнести: танец – эпоха, танец – век, танец - страна, танец – ритмоформула, танец – фактура и др.

Автором данного доклада создано электронное мультимедийное пособие в программе Power Point «Задания и тесты по теме «Танцевальная музыка» для учащихся ДМШ, ДШИ».

Различные виды интерактивных игр и заданий по закреплению, обобщению знаний о танцевальных жанрах на уроках слушания музыки или музыкальной литературы (I г.о.) могут быть использованы на уроках, в домашней работе, а также во внеклассной работе.

Таким образом, внимание к жанровому воспитанию - одно из важнейших направлений для формирования культуры как будущих профессионалов, так и любителей музыки. Естественно, при изучении танцевальной музыки различных народов и эпох необходима реализация комплексного подхода и межпредметных связей. Изучая историю возникновения и развития танца, анализируя и сочиняя, осваивая танцевальные «па», исполняя танцевальную музыку на инструментах, юные музыканты развиваются гармонично и всесторонне. Участие в играх, уроках – концертах, в тематических литературно - музыкальных композициях становится для них запоминающимся «путешествием» по странам и эпохам.

Танец – как зеркало, отражающее манеру поведения и особенности костюмов, национальные черты разных народов и разных социальных слоёв. Ранее незнакомые жанры прошлых веков становятся учащимся ближе за счёт интеграции различных форм и методов изучения. Теория тесно переплетается с практикой, развитие аналитических способностей сочетается с обострением эмоционально - образного восприятия, а приобретённые знания и навыки в конечном итоге способствуют развитию личности ребёнка.

Список литературы

1. Асафьев, Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - Л: 1973 – С. 211.
2. Жуковская, Г.А., Казакова, Т.В. Примерная программа по учебному предмету ПО.02.УП.01. сольфеджио [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://mkrf.ru/ministerstvo/department/>.
3. Ражников, В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике // ЦАПИ, 1994, С, 141.
4. Царева, Н.А. Примерная программа по учебному предмету ПО.02.УП.02.Слушание музыки [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://mkrf.ru/ministerstvo/>.

*Король С.С.,
Детская школа искусств № 2,
г. Сургут*

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ДИКТАНТОМ В ДШИ, ДМШ

В курсе обучения в музыкальных школах и музыкальных отделениях школ искусств одним из важнейшим предметом в развитии музыкального слуха является предмет «сольфеджио», который объединяет различные виды работы для развития музыкальной грамотности детей. Н.А. Римский-Корсаков считал сольфеджио могущественным средством развития музыкальности. Он называл сольфеджио «гимнастикой слуха». Е.В Давыдова подчеркивала, насколько ответственна роль педагога в процессе работы класса, «что работа над диктантом требует от педагога индивидуального внимания к каждому ученику» [2, с .70].

Одной из самых сложной и важной формой работы в классе сольфеджио является диктант. Для того чтобы зафиксировать в памяти и записать мелодию ученик должен обладать прекрасной музыкальной памятью, хорошим музыкальным слухом и теоретическими знаниями, а также умение анализировать услышанное. Внутренний слух и музыкальная память взаимосвязаны, но это разные стороны музыкальных способностей обучающихся. Музыкальная память – не просто способность запоминания определённой мелодии, гармонического сопровождения музыкального отрывка в целом, а запоминание и одновременно понимание структуры горизонтали и вертикали: мелодии, музыкальной формы, строения, расположения и функций аккордов, их взаимосвязи, особенностей фактуры и голосоведения.

Внутренний слух есть способность в воображении представлять себе один или последовательность звуков. Поэтому становится очевидным, что сложный процесс записи диктанта «слышу – понимаю – записываю» требует не только определенных теоретических знаний, уровня музыкального слуха, но и специальной подготовки и обучения.

Основная задача в работе над диктантом – это практическое освоение и закрепление теоретических понятий и того опыта, который накоплен в результате практической музыкальной деятельности обучающегося. Многие ученики практически не умеют записать музыку, не умеют применить свои знания на уроках специальности, в домашнем музицировании. Несомненно, что слуховая проработка теоретических понятий осуществляется во всех формах работы по сольфеджио, то есть в пении интонационных упражнений, анализе на слух, чтении с листа. Но именно форма диктанта, как наиболее самостоятельная и требующая полной конкретности в анализе слышимого, особенно полезна для закрепления теоретических понятий. В практике мы часто встречаемся с тем, что ученик, обладающий прекрасным слухом и действительно слышащий всё в данном примере, может назвать ноты, гармонию, отдельные аккорды, но не умеет записать их.

Следует выделить некоторые методы и формы работы над написанием музыкального диктанта: правильный выбор музыкального материала, основываясь на пройденном теоретическом материале, музыкальной подготовленности и способностей учеников. Знакомя детей с отрывками из музыкальных произведений, преподаватель должен постоянно иметь в виду, какие мысли и чувства они вызывают. Необходимо, чтобы в «списке» мелодий были представлены различные композиторы, стилистические направления и жанры с целью расширения общего художественного кругозора детей, развития их музыкального интеллекта. Чрезвычайно важным является определение трудности

нотного примера: метро – ритмические трудности, структура построения мелодии – повторность или единого развития, диатоника или с элементами альтерации, модуляции, отклонения.

Написание нотного текста. Преподаватель должен обращать особое внимание на точность всех элементов: ритмический и мелодический рисунок в полном объёме. К сожалению, не всегда преподаватели требуют фиксации темпа, фразировки, динамики, что уводит учеников от осознания данного нотного примера как художественного произведения. В связи с этим, важно учеников научить следующим навыкам написания диктанта: правильно и красиво писать ноты; расставлять лиги (отмечать цезурами фразы, дыхание); различать и обозначать штрихи (легато и стаккато), динамику; определять темп и характер номера, а также определять размер; знать и уметь оформить вокальную или инструментальную группировку как в одноголосии, так и в многоголосии (двухголосие или уметь записать многоголосный на одной строке и партитурой для одарённых детей). Практический опыт показывает, что данные требования для выполнения составляют определённые трудности для учеников; исполнение диктантов должно быть абсолютно совершенным: точным по всем параметрам – ритм, темп, динамика, штрихи. Первое исполнение диктанта должно быть художественным как задумано композитором без искусственного замедления темпа, подчёркивания сильной доли и тому подобное, чтобы первое впечатление было эмоциональным. При проигрывании в процессе написания диктанта темп обычно замедляется, чтобы точнее зафиксировать мелодию. Особое внимание следует обратить на голосоведение (движение голосов) при написании двухголосных диктантов, в дальнейшем - многоголосие. Большое значение имеет та обстановка, которую преподаватель создает перед прослушиванием диктанта. Необходимо вызвать интерес к музыкальному отрывку.

Очень важны некоторые аспекты при записи диктанта. Ученики слушают музыкальный отрывок – преподаватель должен назвать произведение и композитора (если нужно- воспроизвести в оригинале: рассказать от куда данный отрывок, какие инструменты исполняют); весь класс рассказывает о том, что они слышали; далее преподаватель (в старших классах могут определять одарённые ученики) называет тональность и даёт настройку; дальнейшие проигрывания даются для того, чтобы проанализировали метро-ритмические, ладовые особенности диктанта; преподаватель должен следить, чтобы ученики записывали диктант по памяти. Диктант проверяется по окончании отведённого времени. Время зависит от видов диктантов, их сложности и поставленных задач.

Проверка написания диктанта. Пропевание всей группой; индивидуальная проверка тетрадей учеников; коллективный анализ; индивидуальное пропевание (проигрывание) учеником диктанта наизусть или по записи в тетради, самостоятельное исправление ошибок; сверить запись с оригиналом и в качестве домашнего задания - это транспонирование диктанта в пройденные тональности.

Основные виды диктантов:

Диктант показательный: начинать работу над написанием нужно с диктанта показательного, т.е. преподаватель сам, перед всей группой, рассказывает ученикам весь процесс прослушивания, анализа и написания диктанта: пропевание, тактирование (дирижирование), определение размера, особенности ритмического рисунка, лада (диатоника, хроматика). Цель в таком виде диктанта - показать на доске процесс правильной записи диктанта.

Диктанты-минутки: такой вид диктантов очень полезен как в начальной стадии обучения, так и на протяжении всего курса обучения. Они подходят для повторения, закрепления или прохождения нового

теоретического материала, так как они небольшие по структуре построения (от 2 до 4-х тактов) и поэтому написание диктанта занимает мало времени. Материалом для таких диктантов должны быть яркие, напевные мелодии.

Диктанты с пропущенными звуками: такая форма диктанта удобна в использовании, если диктанты сложны по фактуре или тесситуре. Такие диктанты можно использовать как подготовительный этап написания диктанта.

Самодиктант: самостоятельно записать мелодию знакомой песни или отрывка из музыкального произведения. Данный вид диктанта развивает внутренний слух, музыкальную память. При нехватке времени на уроках сольфеджио, такая форма универсальна: можно задание дать на дом, а на уроке не требует многократного проигрывания, а главное - вырабатывается навык записи знакомого отрывка по памяти! Эта форма несколько труднее, так как преподаватель не может каждому помочь ни в нахождении тональности и первого звука, ни в определении размера. Поэтому и используется она после первой формы. Проводя проверку записей, лучше всего предложить каждому ученику пропеть (проиграть) то, что он написал. Тогда будет видно, что является ошибкой, а что – не точно усвоенной мелодией.

Диктанты с предварительным анализом: преподаватель после первых двух проигрываний подробно разбирает предлагаемый отрывок. Необходимо: определить темп, размер, тональность, структуру мелодии, обратить внимание на особенности примера: интонационные обороты, ритмические фигуры. Эта форма диктанта очень удобна при освоении новых трудностей в диктанте: новой ритмической фигуры или появления альтерированных звуков и т.д.

Диктанты – трансформеры: преподаватель сам пишет мелодию диктанта, которую можно видоизменять, используя все виды развития

мелодии. Можно менять лад, виды лада (натуральный, гармонический, мелодический, дважды гармонический, лады народной музыки), размер и использовать различные виды альтерации, хроматизма.

Основные формы можно комбинировать с различными вариантами (эскизные диктанты, где запись только второго предложения или тактов со сложными элементами; устные диктанты, где не фиксируется нотная запись, а проводится детальный анализ и мелодия диктанта пропеваается всей группой; диктанты с транспортом: каждому ученику даётся задание - написание диктанта в другой тональности; интервальные диктанты в написании двухголосных диктантов, «при этом необходимо обращать внимание учеников на сочетание обоих голосов, на функциональное значение баса» [3, С. 4], ритмические диктанты и т.д.). «Конечная цель в области диктанта в школе заключается в выработке у ученика навыка записывания одноголосных мелодий в форме периода как диатонических, с наличием разнообразного ритма, так и с применением хроматизма и простейших модуляций, тем самым содействуя основной задаче курса сольфеджио – воспитанию музыкального слуха» [1, С. 55].

Желательно, чтобы данные формы работы использовались на каждом уроке, чтобы занятие было полноценным, а внимание учеников – постоянно активным.

Список литературы

1. Вахромеев, В.А. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе. / В.А. Вахромеев // М., 1963, - С. 55.
2. Давыдова, Е. Сольфеджио 3 класс ДМШ. Методическое пособие. / Е. Давыдова // М., 1976, - С. 70.
3. Металлиди, Ж., А.Перцовская, А. Двухголосные диктанты. Л., 1988, - С. 4.

*Кривиун И.В.,
Детская художественная школа №1,
г. Сургут*

ПРОБЛЕМЫ, ВОЗНИКАЮЩИЕ ПРИ КОНКУРСНОМ ОТБОРЕ ДЕТЕЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКУЮ ШКОЛУ В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ФГТ

В период перехода детских школ дополнительного образования к новым аспектам деятельности с учетом федеральных государственных требований возникла необходимость и нового подхода к отбору детей для хореографического образования. Для осуществления федеральных государственных требований необходимо распределить приоритеты от количественного в пользу качественного отбора детей для начального предпрофессионального образования. К вопросу качественного отбора детского материала педагоги-хореографы обращались всегда. В своей работе «К проблеме отбора детей в хореографические учебные заведения в современных условиях» кандидат педагогических наук, доцент Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, П.А. Силкин говорит о необходимости присутствия природных данных у детей и с этим нельзя поспорить. Опираясь на его доводы, можно предположить: «Почему нельзя принимать детей с отсутствием природных хореографических данных в классы начального предпрофессионального образования и в чём здесь опасность».

Кто, как не педагог-хореограф, знает, что «Танец» не из тех искусств, преуспеть в котором можно без усилий. Но проблемы начинаются тогда, когда проведя видимый отбор детей, многим из них, чей тип телосложения и возможности опорно-двигательной системы являются профессионально

непригодными, разрешают приступить к занятиям. Причин здесь может быть несколько:

- неопытность педагога;
- необходимость набора определённой численности контингента;
- не совсем верное понимание родителей о готовности ребенка для занятий в хореографической школе.

Цель – привлечь внимание и объединить педагогов–хореографов для обсуждения путей решения проблемы качественного отбора детей и проблемы родительского давления с целью удовлетворения своих амбиций в ущерб ребёнку. Предлагаемые пути решения:

- изучение педагогом-хореографом анатомического строения опорно-двигательного аппарата человека с целью повышения своих знаний и применения их в процессе отбора детей и предотвращения травмоопасных ситуаций на уроках;
- создание нормативных документов по отбору детей с описанием необходимых для хореографии природных данных (критерии отбора);
- информирование для родителей о возможных проблемах со здоровьем ребёнка в случае, отсутствия надлежащих природных данных.

Джозеф С. Хавилер – врач-ортопед, который более 15 лет провёл на тренировках и за кулисами танцоров в своей книге «Тело танцора» писал: «Подавляющее число занимающихся балетом заставили заниматься амбиции их матерей. У таких детей часто нарушается нормальное развитие». И на практике, действительно это подтверждается; ребёнок с отсутствием природных хореографических данных не понимает, почему возникают трудности при выполнении требований педагога, прилагает ещё больше усилий и получает травму, как психологическую, так и физическую. Таким образом, регулярное психо-эмоциональное и

физическое напряжение не даёт положительных развивающих результатов, а напротив тормозит нормальное развитие ребёнка и даже калечит [1].

Незнание подобных тонкостей заставляет родителей смотреть на занятия хореографией, как на полезное увлечение, которое может исправить сколиоз. Однако, этим заболеванием, должны заниматься только врачи, только им известными методами включая лечебную физкультуру, а не хореографию. Поэтому есть прямая необходимость в информировании родителей о проблемах, которые могут возникнуть со здоровьем ребёнка из-за отсутствия хореографических данных. Первое, что нужно довести до сведения родителей, что профессиональная хореография - это не ритмическое содрогание тела, а его определённое костно-суставное строение и мышечное состояние, т.е. те необходимые природные данные. Если тело постоянно заставлять исполнять движения, к которому оно не приспособлено, это будет противоречить его природе, что приведёт к различным травмам, которые могут в будущем перерасти в заболевания, вызвать износ ткани или деформацию костных структур.

Рассмотрим функциональные данные. И так, те критерии, по которым отборочная комиссия определяет профессиональную пригодность каждого поступающего ребёнка – есть не что иное, как природное строение его скелета, суставов и мышечного аппарата.

Выворотность. Особенности чисто функционального характера заключаются в том, что только при выворотном положении ног есть возможность выполнения движений такой амплитуды, которая невозможна в невыворотном их положении. При наличии хорошей выворотности в бедрах, отсутствуют непреодолимые препятствия для движений, требующих большого размаха ног в сторону, фиксации рабочей ноги в сторону и в других различных положениях, что обусловлено не только эстетическим восприятием техники, но и законами физики движения тела в момент танца. Таким образом, можно сказать, что паховая выворотность

влияет ещё на один важный критерий оценки профпригодности как хореографический шаг.

Паховая выворотность зависит от природного строения таза, а именно от вертлужной впадины: она может быть уплощена, а может отличаться глубиной. В одних случаях они обращены вперед, а в других – наружу. Плоская (уплощенная) форма вертлужной впадины, повернутая наружу, свидетельствует о природной выворотности. Дети с несовершенным природным строением тазобедренного сустава могут быть подвержены травмам: связочно-капсульного аппарата, повреждению шейки бедра, паховым растяжениям при тех нагрузках, которые будут даваться в дальнейшем детям, у которых более совершенное строение тазобедренного сустава. Первопричина повреждения любого сустава – его механическая перегрузка. Отрицательное влияние нагрузок на несовершенный аппарат может привести в дальнейшем к различным заболеваниям, таким как артроз, где процесс разрушения начинается с суставного хряща, который истончается, распадается на волокна и фрагменты теряя свои свойства, а так же повреждению связочного и связочно-капсульного аппарата. В этом случае повреждение имеет место быть, в основном у учащихся, в момент выработки выворотности и шага, когда учащиеся начинают растягивать связки, тем самым ослабляя их натяжение. При исполнении движений в быстром темпе, может произойти надрыв волокон подвздошно-бедренной связки или ущемление растянутой капсулы тазобедренного сустава. О наличии бывших травм в суставе позволяют судить наблюдения за бывшими артистами балета в возрасте после 50 лет и старше. У них часто отмечается деформирующий артроз тазобедренного сустава различной степени. Это результат бывших травм связочного и капсульного аппарата тазобедренного сустава, приведших к нарушению питания суставных поверхностей.

Структура костей нижних конечностей также влияет на величину выворотности, потому что в процессе развития бедренная кость и кости голени скручиваются вокруг своей продольной оси. Есть дети от природы с хорошо развернутыми стопами и подвижностью в коленном суставе, а есть «косолапые», с носками, обращенными вовнутрь. Отсутствие голеностопной выворотности показатель того, что данная стопа будет плохо выполнять функцию регулятора равновесия в выворотном положении при работе на середине зала в положении «стоя на полупальцах», «стоя на одной ноге». Это приводит к неправильному распределению веса в момент исполнения движений, что так же опасно для правильного формирования осанки. Всё это может усложниться, если у ребёнка плоское строение стопы. Дети с плоскостопием будут испытывать быструю усталость и боль в ногах. В результате постоянного перенапряжения голеностопа (особенно при нехватке данных) может возникнуть воспаление ахиллова сухожилия тенонит.

Самым травмоопасным суставом у танцоров, особенно у детей, является коленный сустав. Работа танцора полностью зависит от функций колена, так что нет ничего удивительного в том, что травмы колена занимают долю в 20% всех жалоб танцоров. Дети с недостаточной выворотностью в коленном суставе, слабыми сухожилиями, природным смещением коленной чашечки наиболее подвержены травмам и заболеваниям в данном суставе. Одна из распространенных болезней, возникающих среди детей и подростков, которые занимаются хореографией - это болезнь Осгуд-Шляттера. Это происходит на фоне множества движений с переносом веса тела на колени, прыжков и поворотов в то время как сустав еще растет и формируется. Ещё одно распространённое заболевание – пателлофemorальный синдром. Неравномерное развитие мышечных групп ноги, неестественные положения ног, например, выворотность колена, — всё это может

привести к смещению коленной чашечки. Тендинит надколенника – это воспаление сухожилия, соединяющего коленную чашечку и четырехглавую мышцу бедра. Во время репетиций мышцы бедра сокращаются, натягивая связку, которая из-за воспаления отекает и болит.

Гибкость – это неотъемлемое качество любого танцора и является свойством опорно-двигательного аппарата. Гибкость в танце складывается из гибкости позвоночного столба, подвижности суставов, прежде всего тазобедренного и эластичности мышц. При выявлении профпригодности поступающего ребёнка важно определить степень природных изгибов. Позвоночник имеет 4 физиологических изгиба. Два из них обращены выпуклостью вперед – шейный и поясничный лордозы, два других – грудной и крестцовый кифозы – назад. Нарушение осанки происходит в двух плоскостях: фронтальной – сколиозы, сагиттальной – кифоз и лордоз. Чрезмерный кифоз дает сутулую спину, а сильно наклоненный вперед таз увеличивает поясничный лордоз, что является противопоказанием для занятий хореографией. Ещё один фактор гибкости тела – это мышцы. Особенностью мышц является непостоянство их растяжимости, т. е. растяжимость может увеличиваться. На этом свойстве и основана их тренировка. Дети с жёсткими от природы мышцами, стараясь превзойти их возможности, чаще подвержены их травматичному растяжению.

Таким образом:

- подход на отборочном туре к телу ребёнка должен быть правильным;
- в отборочную комиссию должны входить опытные и компетентные педагоги;
- необходимо доходчиво разъяснять родителям о тех проблемах со здоровьем, которые могут возникнуть у ребёнка при отсутствии природных хореографических данных;
- следовать критериям конкурсного отбора.

С момента введения ДПОП в области хореографического искусства, «Хореографическое творчество» (нормативный срок обучения 8(9) лет), в МАОУ ДОД «Детская хореографическая школа №1» в г. Сургуте изменился подход при приёме детей в школу, который проводится с учетом: медицинских показаний о здоровье поступающего, разработанных требований к индивидуальному отбору и более внимательного осмотра. За период обучения детей по предпрофессиональной программе (2012 – 2014 гг.) наблюдается положительная динамика в хореографической подготовке учащихся: высокий уровень подготовки повысился с 42,8% до 43,9%; выше среднего остается стабильным - 54,9% средний с –3,11% до 1,2 показатель ниже среднего отсутствует. Контингент сохраняется стабильным, отсева по медицинским показателям не наблюдается. Следовательно, правильный подход к отбору детей повышает результативность процесса обучения предпрофессиональной хореографической подготовки и является здоровьесберегающим фактором подрастающего поколения.

Список литературы:

1. Джозеф, С. Хавилер. Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. – ООО Новое слово, 2007.
2. Сапин, М. Р., Брыксина, З. Г. Анатомия и физиология детей и подростков. Учеб. пособие для студ. пед. вузов. / М.Р. Сапин, З.Г. Брыксина // М.: Академия, 2000.
3. Солодков, А. С., Сологуб, Е. Б. Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная: Учебник. / А.С. Солодков, Е.Б. Сологуб // М.: Терра-Спорт, Олимпия Пресс, 2001.

*Куракина А.В.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

МУЗЫКА КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

В системе эстетического воспитания особое значение отводится музыке. Гоголь Н.В. отмечал, - «Она вся – порыв; она вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли, оглушает его громом могучих звуков и разом погружает его в свой мир. Она властительно ударяет, как по клавишам, по его нервам, по всему его существованию и обращает его в один трепет». «Музыка. Она стоит особняком от всех других видов искусства. Мы видим в ней подражания, воспроизведения какой-либо идеи существ нашего мира. Тем не менее, она великое и прекрасное искусство, так могуче действует на душу человека. И в ней так полно и глубоко искусство принимать в качестве всеобщего языка, который своею внятностью превосходит даже язык наглядного мира, что мы, несомненно, должны видеть в ней нечто больше, чем *exercitium occultum nescientis senumerare animi* (скрытое арифметическое упражнение души, не умеющей себя вычислить)» - как определил её Лейбниц.

«Мы должны приписать ей серьёзное и глубокое значение. Она должна относиться к миру как изображение к изображаемому, как снимок к оригиналу. Это мы можем заключить по аналогии с прочими искусствами, которым всем свойственен этот признак и с действием, которых на нас действие музыки однородно, но только более сильно и быстро, более неизбежно и неотразимо. И её воспроизведение мира должно быть очень интимным, бесконечно верным и метким, ибо всякий мгновенно понимает её ... » А. Шопенгауэр.

Мир, в котором мы живём, наполнен музыкой. Она звучит на улице, дома, по радио и телевизору, в театре и кино, в школе и в клубе. В работе музыка помогает найти ритм, в горе и радости – изменить чувства. От первого дня и до дня последнего, от колыбельной песни и до траурного марша – музыка сопровождает человека.

Для того чтобы понимать музыку, нужно, прежде всего, научиться слушать и слышать её, сделав общение с ней неотъемлемой частью своей повседневной жизни. Но чтобы это общение было осмысленным, надо знать особенности этого вида искусства, специфику музыкального образа и тех средств, с помощью которых он создаётся, «строится». В этом может помочь музыкальное воспитание и люди, которые этим занимаются.

Музыкальное воспитание является одной из форм эстетического воспитания, цель которого – формирование в человеке способности воспринимать, ценить и создавать прекрасное. Приобщение к красоте неотделимо от формирования нравственных идеалов человека, его жизненной позиции и во многом определяет социальное поведение личности. Без музыкального воспитания не может быть всестороннего развития личности.

Развитие музыкального воспитания неотделимо от музыкального образования. Нужны хорошо подготовленные специалисты, чтобы осуществлять музыкальное воспитание и удовлетворять растущие потребности людей в области музыкального искусства. Вот почему для достижения цели музыкального воспитания необходимо хорошо поставленное музыкальное образование. В то же время успехи музыкального воспитания стимулируют дальнейшее развитие музыкального образования, т. к. рост музыкальной культуры народа расширяет сферу деятельности музыкантов, в том числе и педагогическую.

Взаимообусловленные запросами культурного развития, определяя во многом его темпы, широту, а также и результаты, музыкальное

воспитание и образование, являясь содержанием педагогической деятельности музыкантов, выполняют важную социальную роль в формировании человека. Не менее важно при изучении музыкальной педагогики иметь чёткое представление о том, во имя чего существует сама музыка, каковы её эстетические и социальные функции в обществе, какое место принадлежит ей в системе духовных ценностей. «Цель музыкального воспитания становится ясной лишь после того, говорил Д. Б. Кабалевский, - как мы определяем цель самой музыки».

Как отмечалось, музыкальное искусство наряду с другими видами искусства и литературой служит средством идейного обогащения и нравственного воспитания людей. Выдающийся советский педагог

В.А. Сухомлинский, придавший большое значение художественному развитию людей, подчёркивал, что музыкальная культура является одним из важнейших условий воспитания нравственной культуры.

«Музыка, мелодия, красота музыкальных звуков, - писал он, - важное средство нравственного и умственного воспитания человека, источник благородства сердца и чистоты души».

Жизнь человека с развитыми художественными запросами всегда будет содержательнее, его интересы – богаче и разнообразнее, труд более квалифицированным и продуктивным.

Возрастающую роль музыкального искусства в общественной жизни можно во многом объяснить той его распространённостью и доступностью, когда практически каждый человек, почти ежедневно, оказывается вовлечённым в те или иные контакты с музыкой.

Однако воздействие музыки в большей степени зависит от культуры воспринимающего её человека, от его специфически музыкального опыта. Поэтому участие идейно-художественного богатства музыки и классической, и прогрессивной современной в формировании гармонично

развитого человека невозможно без разработки вопросов, связанных с восприятием искусства.

В потенции каждый человек обладает способностью к активно – творческому восприятию. Однако не всегда такая способность проявляется в отношении к искусству, к конкретному произведению, а, следовательно, и художественно-социальное воздействие искусства, не достигает здесь своего максимума. Традиции и нормы социальных групп, классов и общества в целом могут способствовать эстетическому развитию людей либо тормозить его.

В нашей стране вопросы формирования нового слушателя, полноправного сотворца музыкальной культуры, были поставлены уже в 20-е годы XX века. Первые работы Б. Асафьева, положившие начало комплексному рассмотрению этой проблемы в музыкальной эстетике и социологии. В своих работах «Очаги слушания музыки» и другие содержат мысль не только о наличии губительного разрыва между музыкальным профессиональным искусством и музыкальным восприятием масс, но и намечают пути преодоления такого разрыва. Решение проблемы Асафьев видел в необходимости приблизить нередко полуграмотного и неграмотного слушателя к истинному пониманию настоящего большого искусства. Слушатель является «ключевой фигурой» по словам американского композитора А. Копленда в мире музыки. Советские социологи обратили внимание на то, что «с точки зрения объёма «потребления» музыка в наши дни обгоняет другие виды искусства. Однако эта тенденция повышения интереса к музыке, характеризующая современную социокультурную ситуацию, далеко не однозначна. За оптимистической, на первый взгляд, картиной скрывается одно из самых глубоких, острых и сложных противоречий нынешнего бытования музыки. Это противоречие между потенциальной ценностью всего музыкального

искусства во всём его объёме и актуальной значимостью для большинства лишь той части, которая относится к категории «лёгкой» музыки».

В последние десятилетия во всём мире заметно усилился интерес к вопросам музыкального воспитания детей и молодёжи. Это объясняется, прежде всего, возрастанием в современных условиях воздействия музыки на формирование эстетических и нравственных идеалов молодёжи, на её социальное поведение. В условиях бума музыкальной развлекательности прогрессивные музыканты многих стран видят в музыкальном воспитании детей и молодёжи одно из средств борьбы с антикультурой, борьбы за исконно гуманное и облагораживающее влияние музыки на человека. В этой борьбе они опираются на традиции народного и классического искусства.

Настоятельная необходимость в обмене взглядами, теориями и достижениями практической педагогики в области музыкального воспитания, а также в объединении педагогических усилий музыкантов разных стран привела к созданию в 1953 году при ЮНЕСКО Международного общества музыкального образования (International Society for Music Education (ISME)). Цель общества – поощрять и стимулировать музыкальное воспитание и образование во всём мире как составную часть общего образования и общественной жизни.

ИСМЕ рассматривает это воспитание как могучее орудие нравственного, интеллектуального и эмоционального развития человеческой личности и использует музыкальное искусство как средство связи между народами, способное укрепить взаимопонимание и дружбу между народами. Процессы, которые происходят сегодня в области общественного бытования музыки, в области общественного музыкального сознания, неразрывно связаны с теми процессами, которые происходят и в жизни всего общества.

Сегодня, когда на дворе век бурно развивающихся технологий, самой важной задачей эстетического воспитания является гармоничное развитие личности, нравственное совершенствование которой, во многом, зависит от воспитания и окружающего мира. Исходя из этого основная цель педагога – приобщить к искусству и общечеловеческой культуре ребенка, обучающегося в ДШИ; научить его видеть в красоте окружающего мира духовное благородство, доброту, сердечность.

Список литературы

1. Липский, В.Н. Эстетическая культура и личность / В.Н. Липский. – М.: Знание, 1987. – 128 с.
2. Муромцева, Г.А. Музыка и музыкальное воспитание в истории мировой культуры / Г.А. Муромцева. – ВятГГУ, 2002. – 100 с.
3. Мухина, В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество / В.С. Мухина. – М.: Академия, 2000. – 456 с.
4. Осеннева, М.С. Методика музыкального воспитания младших школьников / М.С. Осеннева. – М.: Академия, 2001. – 368 с.

*Малых Н.С.,
Детская школа искусств № 1,
с.п. Салым*

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

В музыкальных школах и школах искусств есть одна незаменимая профессия – концертмейстер. Преподаватели духового, хорового, вокального и других отделов не обходятся без поддержки фортепианной партии. Концертмейстер необходим на разных этапах работы музыкантов – от разучивания программы в классе до выступления перед зрителями на сцене. Одновременно с задачами, с которыми он сталкивается во время учебного процесса, концертмейстер совместно с педагогом приобщает ребёнка к миру прекрасного, помогает постигать мировое музыкальное наследие. Однако при этом многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству «свысока», считая, что игра в тени солиста не требует больших усилий и мастерства. Но это весьма ошибочная позиция. Солист и пианист (концертмейстер) являются участниками целостного музыкального организма, кроме того концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам, т.к. оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры, профессиональных знаний и умений, а также особого призвания.

Для учеников-солистов пианист становится музыкальным наставником вместе с педагогом. Деятельность концертмейстера многопланова, и она вовсе не ограничивается совместным с солистом успешным выступлением на сцене. Творческая и педагогическая деятельность пианиста раскрывается в тот момент, когда идёт разучивание нового репертуара, в этот период концертмейстер становится правой рукой

педагога по специальности, творческим наставником, а также помощником для ученика-солиста.

Какие же навыки и умения необходимы пианисту-концертмейстеру для успешной концертмейстерской деятельности? В чём специфика работы концертмейстера на разных отделениях школы искусств? Именно эти вопросы затрагиваются в настоящей статье.

Вот тот неполный перечень навыков, умений и творческих составляющих, которыми должен обладать концертмейстер. Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем как в техническом, так и в музыкальном плане, обладать общей музыкальной одарённостью, хорошим музыкальным слухом, умением охватить образную музыкальную сущность и форму произведения, а также иметь данные солиста: быть артистичным, уверенным в себе. Именно с таким напарником ученик-солист будет чувствовать на сцене помощь в игре и опору. Важны и такие стороны профессионализма, как умение концертмейстера подчиняться творческой воле солиста, даже вопреки своим амбициям, быстрота реакции на сцене во время исполнения, умение читать разную фактуру, выделяя главное, беглое чтение с листа, транспонирование, а также общая музыкальная эрудиция.

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, и в этом смысле он должен быть универсальным музыкантом. А это не всегда легко, т.к. способы аккомпанирования скрипке или трубе, домре или хору и т.д. совсем не схожи. По этой причине в работе часто встречаются концертмейстеры, сделавшие свой выбор на одной определённой музыкальной направленности или группе инструментов. Одни предпочитают струнников, другие – духовиков, третьи остановили свой выбор на работе с хореографами, а четвёртые работают только с хористами. В рамках данной статьи автор затрагивает

лишь некоторые специфические стороны работы концертмейстера на разных отделениях школы искусств.

Работа с солистами-духовиками. Духовое отделение делится на два огромных «клана» – деревянные и медные инструменты, в каждом из которых у концертмейстера складываются свои особенности работы. Например, деревянные духовые инструменты, каждый из них (блок-флейта, флейта, кларнет, гобой, саксофон-альт, баритон, сопрано и др.) отличается строением, особенностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. Некоторые медные духовые инструменты (к примеру, труба, тромбон) отличаются более сильным, пронзительным звуком. Концертмейстеру необходимо учитывать эти особенности при аккомпанементе. Особое внимание следует уделять моментам взятия дыхания исполнителем, ауттактам, точному ощущению темпа. Необходимо прорабатывать и обговаривать с солистом такие особенности исполнения как распределение дыхания на фразу, а также места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать особенности аппарата солиста и тембра инструмента, например – сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобоем, фаготом, валторне, тубе. Также от концертмейстера духового отделения требуется свободное ориентирование в ансамбле, оркестре, а также быстрое схватывание и запоминание всего произведения в целом и в деталях, ориентирование в цифрах, знание способов сокращений, повторений, вступлений инструментов, отсчёт пауз.

Работа с вокалистами. В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения

корректировать певца, особенно в отношении точности интонирования. Работая с вокалистами, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический контекст произведения, т.к. эмоциональный строй и образное содержание вокального произведения раскрывается не только через музыку, но и через поэтическую сторону. Разучивая с вокалистом произведение, концертмейстер следит за чёткостью дикции, правильностью звуковысотного и ритмического рисунка сольной партии, осмысленной фразировкой и правильной расстановкой дыхания. Также концертмейстеру необходимо учитывать тот факт, что от правильно найденного динамического соотношения фортепиано будет зависеть звучание сольной партии. На грубый аккомпанемент солист почти наверняка ответит форсированным звуком, и наоборот – корректное, мягкое исполнение фортепианной партии повлечёт за собой певучесть и правильное звуковедение.

Работа с хором и хоровым ансамблем. Значительно отличается работа концертмейстера с хором. Пианист должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать коллективу тон, держать его в темповом и ритмическом смысле, а также понимать такие приемы, как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция. Именно концертмейстер помогает руководителю хора в распевании участников хора, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы. В работе с хором пианист должен знать основы дирижёрской техники, уметь играть «по руке» дирижёра, а также вовремя трансформировать звучание аккомпанемента в зависимости от дирижёрского жеста. Очень важным навыком является умение совмещать вокальную и фортепианную партию при разучивании произведения, а также вовремя подхватить в рисунке мелодии партию голоса, который по каким либо причинам «потерялся» или звучит фальшиво. Кроме того, концертмейстер должен следовать основным вокально-хоровым законам:

певучесть, плавное голосоведение, исполнение штрихов, цезур для взятия дыхания и т.д. Многие в хоровом репертуаре – это переложения оркестровых или иных произведений, которые не всегда удачны, поэтому весьма кстати умение концертмейстера немного аранжировать аккомпанемент, исходя из логики и возможностей исполнителей.

Работа со струнными смычковыми инструментами. Весьма специфична работа концертмейстера в классе струнных инструментов. От пианиста требуется большой круг умений и навыков таких, как знание скрипичных штрихов, умение подыграть мелодию, если солист-скрипач теряет контроль над интонацией (особенно в высоких позициях) или помощь в овладении метроритмической стороной произведения. Также концертмейстер должен быть во внимании, когда учащийся овладевает новыми штрихами, двойными нотами или ломаными аккордами и т.д. Репертуар струнников зачастую состоит не только из пьес и этюдов, но и из концертов. Именно здесь необходимо умение пианиста «оркестровать» рояль. Надо заметить, что от концертмейстера также зависит характер вступлений, проигрышей и заключений. Однако пианисту следует учитывать слабые и сильные стороны солирующего, весьма нелепым будет скромное и неяркое исполнение сольной партии неопытного ученика после яркого и бравурного вступления концертмейстера. Быть немного на втором плане, при этом полностью поддерживать солиста – это самая главная задача концертмейстера. Работа пианиста в классе виолончели имеет немало общего с классом скрипки, но и отличается своей спецификой. В классе виолончели большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости ведения смычка, смены смычка, различной атаки звука. Концертмейстеру надо иметь представление о различных штрихах, которые исполняются концом смычка или серединой, о моментах соотношения штриха с вибрационным импульсом, различной

тембровой и вибрационной окраской звука, использованием разных струн, как особой тембровой окраски.

Отдельно можно говорить о специфике концертных выступлений с разными группами инструментов, но это уже тема другой работы.

Работа концертмейстера в классе хореографии. Как известно – искусство танца без музыки существовать не может. Если с учениками-солистами педагог некоторое время может работать без концертмейстера, то в классе хореографии такое совсем недопустимо. Под «раз-два-три» не согласится работать ни один педагог-хореограф. Функция и роль концертмейстера в танцевальном классе сводится не только к следующему моменту – умению подбирать репертуар для поклонов, различных танцевальных движений, экзерсисов, которые должны раскрывать содержание музыки, соответствовать ей по композиции, характеру, динамике, темпу и метроритму. Концертмейстер должен сделать достоянием танцоров ту музыку, которую создали великие композиторы: М.И. Глинка, П.И. Чайковский, А.К. Глазунов, И. Штраус, Прокофьев, А. И. Хачатурян и другие. Таким образом, задачей концертмейстера является не только развитие «музыкальности» танцевальных движений, но и общего эстетического вкуса маленьких танцоров, а также их музыкального кругозора. В обязанности концертмейстера хореографических классов входит постоянное расширение музыкального багажа и знаний о природе танца, его характерных особенностях, т. к. пианист работает с педагогами разных танцевальных направлений – народной хореографии, классического и современного танца. Концертмейстер обязан знать формы построения занятий, обязательных импровизационных моментов, также от концертмейстера требуется знание хореографической терминологии (на французском языке).

Вот лишь некоторые специфические моменты работы концертмейстера в школе искусств.

В заключение хотелось бы добавить, какова бы не была специфика работы концертмейстера на разных отделениях, нужно помнить, что для настоящего творчества необходима атмосфера дружелюбия, непринуждённости, взаимопонимания между педагогом, концертмейстером и солистом (или коллективом). Важно чтобы концертмейстер был другом и партнёром, т.к. только с позиции творческого подхода можно осуществить все замыслы, иметь высокую результативность в исполнительской деятельности учащихся разных отделений.

Работа концертмейстера порою остаётся незамеченной, но это не уменьшает её значимости в мире музыки, за второплановостью роли концертмейстера порою скрывается глобальный труд пианиста, который, хотелось бы, чтобы был признан и оценён.

Список литературы

1. Задачи и специфика работы концертмейстера [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://as-sol.net/publ/metodicheskaja_stranica/zadachi_i_specifika_raboty_koncertmejstera/1-1-0-301.

*Мустафина А. С.,
Детская школа искусств №2
г. Сургут*

**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ СЛУХА НА УРОКАХ
СОЛЬФЕДЖИО И ВЗАИМОСВЯЗЬ С ДРУГИМИ ПРЕДМЕТАМИ
ПРИ ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ В ДШИ, ДМШ**

Развитие слуха – это самое главное

Р. Шуман

Сегодняшний день диктует воспитание подрастающего поколения интеллектуально развитым и высокохудожественным, то есть в детях необходимо развивать гармоническую личность. И такие задачи ставят перед собой преподаватели всех направлений. Особая роль отводится детским музыкальным школам и школам искусств. Хочется обратить внимание на такой предмет как сольфеджио и его роль в образовательном процессе. Бесспорно, традиционные теоретические дисциплины призваны так или иначе развивать творческое мышление музыканта, формировать представления о закономерностях строения и эволюции музыкального искусства. Цель курса сольфеджио в детских музыкальных школах и школах искусств – способствовать музыкально эстетическому воспитанию детей путём формирования их музыкальной грамотности на всех этапах обучения. Сольфеджио – это пение по нотам, но в современной практике преподавания курс сольфеджио содержит разные формы работы: подбор аккомпанемента, сочинение мелодий, импровизация, игра на инструменте, чтение с листа и другие.

А что объединяет композитора, исполнителя, слушателя? Наличие музыкального слуха. Поскольку музыкальный слух – это главное орудие музыканта, постольку и значение предмета сольфеджио велико. Развитый

музыкальный слух – это тонкий инструмент, который нуждается в постоянной настройке, а теоретические знания дают возможность ученику воспринимать и осознавать музыку раньше исполнения её на инструменте. Почему вопрос о взаимосвязи всех предметов в музыкальной школе стоит так остро? Потому что теоретические дисциплины и исполнительские идут порой параллельно, и это тормозит не только развитие музыкального слуха, но и формирование гармонично развитой личности ученика. Парадоксы современной образовательной системы – это отрыв от практики и нескоординированность информации с деятельностью, что влечет за собой печальные последствия, особенно в области музыкального исполнительства. Отсюда вытекает, что при достаточно прочных академических теоретических знаниях и общей технической подготовленности музыканта наблюдается отсутствие понимания стилистики и смысловое значение музыкального текста, неумение расшифровать музыкальную интонацию, воспроизвести художественную сторону сочинения, не говоря уже о свободном музицировании и импровизации. Задача всех преподавателей направить все силы на достижение цели: развить у детей, обучающихся в музыкальных школах и школах искусств, различные виды слуха – от ладового, полифонического, гармонического, тембрального, ритмического до внутреннего. На современном этапе образования невозможно преподавать курс сольфеджио в отрыве от других предметов. Поэтому весь процесс обучения на уроках сольфеджио следует строить таким образом, чтобы помочь детям полученные знания использовать в инструментальной деятельности. Самое главное сейчас – это научить музыкальной грамоте, достаточной для самостоятельного изучения музыкальных произведений по нотам, элементарному анализу различных стилей и направлений в музыкальном искусстве. Но, к сожалению, воспитание слуховых навыков ученика-пианиста или других специальностей долгое время пребывало, а порой и

пребывает вне поля зрения исполнительской педагогики. Зачастую уделяется больше времени и внимания на развитие технических способностей ученика и достигается это путём длительной, автоматизированной пальцевой тренировки. Никто не сомневается в том, что развитие техники очень важный и нужный аспект в работе инструментального класса, но необходимо идти от слуха к движению, а не наоборот. Многие музыканты, например: Леопольд Моцарт, Фридерик Шопен, Ференц Лист, Н.Г. Рубинштейн, А.Г. Рубинштейн, Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин и другие великие музыканты уделяли большое внимание музыкальному слуху в любой музыкальной деятельности, подчёркивая важность работы над его развитием. «Ты должен настолько себя развить, чтобы понимать музыку, читая её глазами» [1, С. 7].

Обучение игре на инструменте (фортепиано, баян, скрипка и другие) имеет основание стать одним из действенных средств в формировании навыков слуховых представлений у детей на протяжении всего образовательного процесса. Так, в процессе занятий ученик должен быть поставлен в такие условия, при которых с развитием определённых игровых умений и навыков неизбежно затрагивалась бы его слуховая сфера. Например, тщательный слуховой контроль за исполняемым, то есть недопущение механически-моторных форм воспроизведения музыкального материала. Можно вспомнить две цитаты И. Гофмана: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны и будут ей повиноваться» [2, С.58] и «Я твердо убежден, что техника должна с самого начала идти рука об руку с подлинным музыкальным развитием. Ни то, ни другое нельзя изучать изолированно друг от друга; одно должно уравновешивать другое. Учитель, дающий ученику продолжительный курс чистой техники, не перемежающийся вдумчивым изучением настоящей музыки, воспитывает музыкального механика, ремесленника, а не артиста» [2, С. 85]. Очень часто ученики

разучивают дома новую мелодию, подыгрывая её на инструменте – механически запоминают её. При таком методе дети оказываются часто не способными спеть с листа. Лучше всего, если дети учатся вначале самостоятельно представить себе звучание музыки, данной в нотной записи, а к инструменту они обращаются в целях проверки правильности представления звучания. Данный метод формирует ценный навык игры по слуху. Это не трудно будет выполнить детям, если эта работа будет проводиться систематически с самого начального этапа обучения. Методов развития слуха много, но на теоретических предметах важно, чтобы воспитание было «универсальным – как по содержанию, так и по форме. Отсюда принцип триединства: ЗНАТЬ, СЛЫШАТЬ, ИГРАТЬ» [3, С. 5].

Ещё раз хотелось бы подчеркнуть важность уроков сольфеджио, где всё должно быть направлено к тому, чтобы сформировать у детей способность прекрасно слышать, а с помощью слуха научить их творить, чтобы посредством творчества воспитать в ребёнке гармонию в плане музыкальности и в общехудожественном смысле. По новым образовательным программам, согласно Федеральным государственным стандартам, преподавание теоретических предметов и исполнительства должно быть построено таким образом, чтобы воспитание музыканта шло на синтезе различных видов искусств и видов деятельности: теоретической, исполнительской, композиторской.

Список литературы

1. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов. – М.,1959. – С.7.
2. Гофман, И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. – М.,1969. – С. 58 – 85.
3. Шатковский, Г.И. Развитие музыкального слуха. – Омск, 1996. – С.5.

*Мухаметзянова Д.Г.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТРЁХСТУПЕНЧАТОЙ СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Межпредметные связи – один из важных принципов обучения, а музыкального обучения в особенности. Предметы учебного плана, относящиеся к познанию музыки, разделены в известной мере условно. Их связь заложена в самом объекте изучения – в музыке, которая рассматривается с разных сторон. В музыкальной литературе связи еще шире: как с дисциплинами профилирующими (теория музыки, сольфеджио, гармония др.), так и с некоторыми общеобразовательными (литература, история, эстетика).

Для эффективности обучения связи между предметами совершенно необходимы. Осуществлению межпредметных связей помогает координация календарно-тематических планов и списков изучаемой музыкальной литературы по профилирующим дисциплинам, использование внеклассных форм работы (кружки, конференции и др.) совместно с преподавателями общеобразовательных предметов. Более систематизировано эти связи появляются через внутреннюю структуру предмета «Музыкальная литература», через характер ее содержания и методику обучения, применяемую преподавателем [1, с.59].

Взаимосвязь предмета «Музыкальная литература» с музыкальными дисциплинами более наглядна и очевидна. Материалы, изучаемые в рамках курса «Музыкальная литература» зачастую становятся предметом

для анализа на уроках «Элементарная теория музыки», «Сольфеджио», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений».

В статье О. Токмаковой рассматриваются межпредметные связи на примере дисциплин «Музыкальная литература» и «Народное творчество». Особенно ясно такие связи проводятся при изучении отечественной музыкальной литературы. Изучая со студентами песенные жанры народного творчества, преподаватель акцентирует внимание к тому или иному жанру в творчестве отечественных композиторов, особенно те произведения, которые изучаются в курсе «Музыкальной литературы».

«Музыкальная литература» рассматривает свой предмет во взаимосвязи и с общегуманитарными дисциплинами – историей, литературой, мировой художественной культурой, социологией, философией и т. д. «Музыкальная литература» – сложносоставной комплекс, генетически соприкасающийся с фольклором, театром, риторикой, отчасти и с иностранными языками. Все эти дисциплины органически входят в музыкальную литературу, являясь залогом получения классического гуманитарного образования, формируя высококультурную и духовно богатую личность. У учащихся формируется представление об исторической перспективе, вырабатывается профессиональный критерий художественной ценности произведения. Предмет «Музыкальной литературы» – это фокус, в котором сходятся все лучи гармоничного развития личности.

Предмет «Музыкальная литература» в наше время служит и просветительским и профессиональным целям, независимо от того, в какой ступени многоуровневой системы обучения он изучается. С какой бы категорией учащихся не занимался преподаватель – с будущими профессионалами или любителями музыки, с детьми, подростками или взрослой аудиторией – всегда доминирует важнейший методический принцип рассматриваемой дисциплины: освоение музыкально-

содержательной сущности произведения через слуховое восприятие, путь от чувственного постижения художественного явления к его осмыслению сознанием. Для более полного восприятия произведения необходимы определенные знания о музыке: об ее специфичном языке, о средствах выразительности, о музыкальной форме и т. д. Поэтому общим принципом обучения «Музыкальной литературе» на всех этапах является обращение и к чувству, и к интеллекту. Истинное познание музыки возможно лишь при условии единства интеллектуального и эмоционального. Вопрос о том, как понимать язык музыки, ее содержание, и как донести это содержание до учащихся, остается главным в преподавании «Музыкальной литературы».

«Сейчас ... и престижность, и социальная значимость профессии под большим вопросом. Тем сложнее в наше время увлечь ею студентов настолько, чтобы они сознательно посвятили этому всю свою жизнь. Тотальная «массовизация» общества, провозглашение средствами массовой информации потребительских идеалов и гедонистических ценностей дезориентируют молодое поколение, прививая подчас пренебрежительное отношение к учебному процессу, к моральным и этическим нормам» [2, с.5]. Творческая деятельность должна стать органичной и естественной потребностью.

Следует подчеркнуть особое значение колледжа в современной многоуровневой системе музыкального образования. Педагоги-музыканты отмечают [1], что именно для данной возрастной группы (16 – 20 лет) и уровня профессиональной подготовки характерна большая восприимчивость к новым идеям, активность обучения и разносторонность интересов. Нередко обучение в вузе совмещается с работой студентов и даже с семейными проблемами, что, конечно, отрывает от учебного процесса.

Выпускник музыкального колледжа настоящего времени – это профессионал средней квалификации, способный сразу же приступить к

самой разнообразной деятельности. Характеристика возможной профессиональной деятельности в новых государственных образовательных стандартах представлена весьма широко и многогранно [3, с.3]. В частности, по специальности «Теория музыки» выпускник теперь может реализовать себя не только в педагогической работе (в том числе в образовательных учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО), но и заниматься организацией и постановкой концертов и прочих сценических выступлений, музыкальным руководством (репетиционно-концертная деятельность) творческими коллективами. В кругу профессиональных навыков выпускников обозначено музыкальное просветительство, корреспондентская деятельность в средствах массовой информации сферы музыкальной культуры, предполагается владение основами звукорежиссуры, специальными компьютерными программами (нотопечатание, MIDI-технологии), арт-менеджментом. Значительно расширился круг прикладного музыкознания, у выпускника музыкального коеджа появились новые возможности профессионально проявить себя. Поэтому особые требования должны предъявляться музыкально-историческим дисциплинам, формирующим кругозор учащихся, их художественный вкус, эстетические представления. Именно в среднем звене «Музыкальная литература» приобретает новые функции, обеспечивая полноценную основу для гуманитарных знаний. Курс «Музыкальной литературы» органично сочетает художественный критерий и интеллектуальное познание, необходимые для каждого музыканта-профессионала. Именно этот предмет, как никакой другой, становится подготовкой для выхода в свободную атмосферу творчества.

Задача преподавателей «Музыкальной литературы» усложняется тем, что они должны не заставить ученика изучать предмет, а привести его к мысли о необходимости это сделать для расширения своих музыкальных

горизонтов. «Главное, делать это без авторитарного давления, что нынешним поколением учащихся воспринимается откровенно враждебно. Нужно умело пытаться интегрировать ученика в культурную среду, заинтересовать его, увлечь. Если педагог интересно подает материал, при необходимости снабжая «интригой», т. е. оставляя многоточие, чтобы побудить ученика самого обратиться к литературе, то можно приблизиться к решению проблемы» [2, с.7].

Методическое решение проблем межпредметных и внутрипредметных связей в курсе «Музыкальной литературы», осознание специфики и важности обучения в среднем звене помогут целенаправленно спланировать изучение дисциплины. Обучение в колледже, в частности в рамках предмета «Музыкальная литература» должно заложить фундамент для будущего музыканта-профессионала, привить необходимые умения и навыки для дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

Список литературы

1. Гивенталь, И. Методика обучения музыкальной литературе в училище / И. Гивенталь. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – 72 с.
2. Предмет «Музыкальная литература» как основа гуманитарного образования в училище [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://pedsovet.perm.ru/_pdocs/597.doc.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 0703002 Теория музыки / Утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 28 июня 2010 г. № 725. – 47 с.

*Скорород Ю.С.,
Детская школа искусств им. П.И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

ПРОБЛЕМЫ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДМШ, ДШИ И СПОСОБЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО САМОРЕГУЛИРОВАНИЯ

Музыка всегда играла важную роль в жизни общества. Она служит фактором социальной идентификации, определяет принадлежность человека к определенной социальной группе, активизирует эмоциональное состояние человека или способствует его релаксации.

В наш век информационных технологий, когда мы не успеваем следить за прогрессом во многих областях жизнедеятельности – музыка остается одной из немногих отдушин для удовлетворения чувственной сферы человека.

И вот она палка о двух концах. Вроде бы с одной стороны мы живем в интересное время, имеем доступ к социальным сетям в каждом доме, у каждого свой мобильный телефон, заменили книги на электронные, только читают их единицы. Дети к школьному возрасту не умеют читать, зато могут скачать любую программу через интернет.

Вот и выходит, что современный мир дал слишком много свободы и выбора нашим детям. Только ту ли свободу он им дал?

И теперь о главном. Преподаватели пытаются вовлечь детей в волшебный мир звуков, рисуют перед ними образы, стараются заинтересовать, удержать и выпустить с дипломом каждого над кем взяли ответственность за обучение. Также важна обратная связь с родителями, их заинтересованность в обучении своего чада, и поддержка администрации.

Ведь педагоги школ искусств – люди творческие. Нам всегда необходимо быть на позитиве. Только жизнь расставляет свои коррективы и когда опускаются руки творчество остается далеко позади.

Подобное состояние психологи называют «эмоциональным выгоранием». Овладение педагогической профессией связано не только с развитием личности учителя, его способностей, умений, навыков помогающих успешно выполнять работу, но и с умением бороться с негативными последствиями, такими как нарушение самочувствия, конфликтность, усталость, что проявляется во взаимоотношениях с детьми, коллегами, администрацией.

Эмоциональное выгорание – это последствие перенесенных стрессов. Процесс этот динамичный и происходит он поэтапно.

Первый этап – когда эмоции притухают, все становится однообразным и пресным.

Второй этап – начало возникновения конфликтов на работе с, коллегами или учениками. Педагог начинает чувствовать неприязнь к ним, пытаясь изначально заглушить все в себе, но выплеск негативных эмоций не заставит себя долго ждать.

Третий этап самый опасный – апатия, безразличие ко всему, утрата смысла жизни.

Музыкальная психология в нашей стране является новейшей областью научного познания. А ведь творческим людям в первую очередь необходима поддержка специалистов – психологов. Как удержать равновесие когда приходится переживать столько эмоциональных всплесков: публичное выступление, выступление учащихся своего класса, конкурсы, аттестации, непонимание со стороны родителей подопечных.

Далее будут представлено несколько советов из литературы по психологии.

Начало дня.

Постарайтесь найти несколько минут для позитивного настроения на весь день. Для этого необходимо сесть удобно и расслабиться.

После того как почувствуете что полностью расслабились – улыбнитесь и прислушайтесь при этом к своим ощущениям, почувствуйте умиротворение и покой – это непременно придаст вам силы и подъем настроения. Постарайтесь запомнить это состояние внутренней улыбки, если в течение дня почувствуете, что приятное ощущение улыбки уходит, то попробуйте снова вызвать ее.

В течение рабочего дня.

Упражнения, которые помогут преобразовать психическое, физическое и эмоциональное напряжение в творческую энергию:

1. Чаще дышите глубоко и медленно, это удобно делать сидя у телефона, в машине, в автобусе, в перерыве между уроками.

2. Используйте любую возможность, чтобы просто посидеть и расслабиться (на перемене, во время «окна» и т. д.).

3. Изучите различные техники расслабления и используйте хотя бы одну из них регулярно.

4. Если вы чувствуете, что в сложной педагогической ситуации вы испытываете негативные эмоции, спросите себя: «Какой урок я могу извлечь из данной ситуации?». Это поможет вам успокоиться, найти решение, а также будет способствовать повышению уровня вашего педагогического мастерства.

5. Улыбайтесь, будьте дружелюбны, избегайте категоричности в общении с коллегами и учениками.

6. Будьте терпимее к себе, к воспитанникам, к коллегам.

7. Принимайте трудности и неудачи педагогического процесса как возможность для совершенствования педагогического взаимодействия и внутреннего роста.

Приходя с работы.

Прежде чем заняться рутинными домашними делами, вспомните о себе! За целый день накопившаяся усталость должна найти выход, иначе организму будет сложно бороться со стрессогенными факторами.

Представьте что «рюкзак проблем» вы оставили за дверью, перешагнув порог своей квартиры. Попросите ваших домочадцев не беспокоить вас минут 20.

Перед сном.

Для того, чтобы сон был максимально эффективен постарайтесь придерживаться следующих правил:

1. Ужин следует принимать за 2 – 3 часа до сна. Самое оптимальное время для отхода ко сну 22:00 – 23:00.

2. Примерно за час до сна рекомендуется воздержаться от просмотра фильмов и телевизионных передач, не рекомендуется чтение остросюжетных романов и детективов. Послушайте спокойную музыку, она поможет вам расслабиться и обрести душевное равновесие.

3. С целью самосовершенствования, педагогу очень полезно проводить самоанализ (примерно за полчаса до отхода ко сну).

Проанализируйте свои мысли, слова и действия, имевшие место в течение прожитого дня. Возможно, вначале потребуется некоторое напряжение для того, чтобы вспомнить весь свой трудовой день и провести анализ. Но постепенно, в результате тренировки, это можно будет сделать намного легче и быстрее.

4. Перед сном желательно выпить стакан теплого молока или теплой воды с медом.

И в заключении хочется добавить, что умение управлять своим здоровьем, эмоциональным состоянием, освоением навыков стрессоустойчивого поведения – это первая и очень важная ступень самопознания.

Статистика показывает, что в наше время, на фоне социально-экономической напряженности в обществе, количество преподавателей, страдающих неврозами, по некоторым данным достигает 60% и более. Данные многих исследований подтверждают тот факт, что современному педагогу очень важно научиться управлять не только ходом педагогического процесса, но и своим здоровьем.

Под здоровьем, в данном случае, понимается не только нормальное функционирование всех органов и систем человека, но и возможность полноценного эффективного труда, всестороннего развития.

Самопознание поможет педагогу лучше узнать свои особенности, способности, свои сильные и слабые стороны, даст возможность управлять механизмом психической саморегуляции и станет отправной точкой саморазвития и самосовершенствования.

Вместе с тем успешная деятельность, напряженная осмысленная работа оставляет мало «рубцов» от стрессов. Преподаватель развивающийся имеет значительно меньше шансов эмоционально сгореть.

Список литературы

1. Базикова, А.А. К вопросу о саморегуляции музыканта-исполнителя / А.А. Базикова // Исторические и дидактические аспекты обучения музыкальному искусству. – 2000. №2. – С. 95-105.
2. Вышегородцева, С.О. Музыкальная психология. Рабочая программа для музыкальных училищ. М. 2000.
3. Козлов, Н.И. Как относиться к себе и к людям, или Практическая психология на каждый день / Н.И. Козлов. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1999. – 336 с.

*Стусь К.А.,
Детская школа искусств № 1,
г. Сургут*

ФОРМЫ И МЕТОДЫ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Танец один из наиболее древнейших, доступных и массовых видов искусств. Он развивает силу и гибкость, улучшает телосложение, координацию движений, способствует общему развитию организма, повышает умственную активность и работоспособность. Также помогает в формировании эстетической и художественной культуры личности [2]. Дисциплинированность, трудолюбие и терпение – это те качества, которые годами воспитываются педагогами-хореографами. Воспитательная работа – процесс сложный и многогранный. Он связан с обширной программой организационно-педагогических и художественно-исполнительских мер [1]. Каждое направление в практике педагога-руководителя имеет свою внутреннюю логику, свои закономерности реализации. Без их познания, критического анализа невозможна достаточно эффективная организация не только художественно-творческой, учебной, образовательно-репетиционной деятельности, но и обеспечение педагогического процесса в целом. Специфика воспитательной работы обусловлена органичным сочетанием художественно-исполнительских, общепедагогических и социальных моментов в ее проведении и обеспечении. Усилия педагога направлены на формирование у детей мировоззрения, на воспитание высокой нравственной культуры, на художественное и эстетическое развитие.

Федеральные государственные требования устанавливают нормы и положения, обязательные при реализации основной общеобразовательной

программы дополнительных образовательных учреждений, определяющих структуру основной общеобразовательной программы дополнительного образования.

Формы и методы воспитательной работы могут быть различными и зависеть от характера и направленности творческой деятельности. Педагог, приступая к постановке танцевального номера, обязан посвятить участников данного номера в быт, рассказать о костюмах, традициях, об образах и характерах исполняемых ими персонажей; просмотр специальных фильмов с участием выдающихся исполнителей, в искусстве хореографии, также полезны и очень познавательны встречи с интересными и талантливыми людьми.

Хореографический коллектив в определенном смысле и в определенных условиях способствует разрешению возникающих проблем у детей: снимает отрицательные факторы (закомплексованность в движении, в походке, поведении и т.д.); воспитывает ответственность; убирает тенденцию «исключительности» некоторых детей; бережет ребенка от нездорового соперничества, злорадства, «звездной болезни», что является важной задачей в воспитании детей [3]. Следует отметить, что занятия детей в хореографическом коллективе являются прекрасным средством их воспитания, так как расширяют художественно-эстетический кругозор, исправляют природные недостатки или заболевания, исправляет тело от дефектов, помогают выявить наиболее талантливых, одаренных и эрудированных детей, которые в дальнейшем свяжут свою судьбу с профессиональным искусством. Воспитательный процесс должен проходить так, чтобы ребенок чувствовал себя востребованным, нужным, интересным и перспективным человеком.

Можно использовать различные методы обучения и воспитания.

Метод словесности. Устное изложение нового материала. Беседы с учащимися об ошибках и их исправление.

Метод наглядности. Личный пример педагога, исполнение движений самим педагогом, а также пример правильного исполнения на одном из участников коллектива.

Иллюстративный метод. Показ видеоматериала из репертуара выдающихся исполнителей.

Практический метод. Репетиция и отработка движений, комбинаций, хореографических постановок.

Стимулирующий метод. Создание конкуренции и соревновательных ситуаций. Поощрения и наказания.

Каждый педагог направляет все свои возможности и силы на воспитание нового творческого экземпляра. Для них он прилагает все старания, не жалея ни времени, ни средств для всестороннего развития. Педагог всегда найдет возможность оказать содействие талантливому и перспективному ребенку в его дальнейшем творческом росте.

Итак, приобщение к высокому искусству – это труд, необходимый ради тех, в чьих душах это даст свои плоды, труд необходимый, поскольку мы не должны препятствовать детям знакомству с лучшим.

Список литературы

1. Богданов, Г.Ф., Методика педагогического руководства хореографическим коллективом. / Г.Ф. Богданов // – М.: МГУКИ, 2002 – 39 с.
2. Ванслов, В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. / В. Ванслов – М., 1968.
3. Немыкина, И.Н. Психолого-педагогические основы художественного образования. В 2-х ч. Ч. 1: Психология в тезисах // Учебное пособие. / И.Н.Немыкина // М., 2005. – 56 с.

*Ткачук Ю.А.,
Детская школа искусств им. П.И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА УЧАЩИХСЯ НА ГРУППОВЫХ ЗАНЯТИЯХ В ДМШ И ДШИ

Вопросы развития эстетического вкуса учащихся на сегодняшний день представляют одну из основных задач воспитательного процесса. *Музыкально-эстетический вкус* начинает свое развитие, начиная с первых опытов общения и познания окружающего ребёнком. Наиболее интенсивный период его формирования – это годы обучения в школе, где он имеет возможность систематически знакомиться с явлениями музыкального искусства, где активно развиваются его художественно-творческие способности. Музыкально-эстетический вкус, по сравнению с другими показателями эстетического развития школьника, является наиболее определенным и педагогически управляемым.

Одной из дисциплин, способствующих развитию музыкального вкуса у учащихся, расширения общего музыкального кругозора, музыкально-эстетического воспитания, является сольфеджио. Программа данного предмета имеет художественно-эстетическую направленность. Она способствует более эмоциональному и осмысленному отношению учащихся к музыке, помогает в исполнительской практике, раскрывает творческие возможности учащегося, вызывает интерес к предмету, что является необходимой предпосылкой для успешного его освоения. Программа по освоению музыкальной грамоты на уроках сольфеджио – это, прежде всего, практическая работа. Все знания дети должны получать в процессе музыкально-дидактических игр, творческих заданий, совместного музицирования.

На уроках слушания или музыкальной литературы – основной задачей педагога является развитие у детей слухового внимания, эмоционального отношения и фантазии в восприятии художественных образов. В результате, дети должны научиться пересказывать прослушанные произведения, определять характер, настроение и жанровую основу (песня, танец, марш), отличать средства музыкальной выразительности (темп, динамику, регистры, штрихи), различать ладовую окраску (мажор-минор), определять устойчивые и неустойчивые окончания построений, определять двух- и трёхдольные размеры, отмечать контрастность или повторность фраз, изобразить в рисунке любимые произведения, запомнить фамилии некоторых композиторов.

На эмоционально-образном уровне дети гораздо легче осваивают азы музыкальной грамоты, поэтому необходимо постоянно включать игровые формы работы на групповых занятиях. Игра является одним из более результативных форм развития способностей детей. Через игру наиболее ярко проявляется побуждения к творчеству. Приведем пример сюжетно-ролевой игры, эстетический результат которой, достигается путем «вживания» ребенка в художественный мир произведения. Обязательные компоненты игры: воображаемая ситуация, сюжет, роль. Подготовка к роли идет путем анализа произведений литературы, живописи, музыки. Это дает возможность обучающимся самостоятельно воплотиться в жизнь художественного образа и по-своему пережить его в игре. Для успешного проведения игры создается воображаемая ситуация, находятся слова, музыкальные интонации и яркие краски для воплощения, например: образов цветка, дерева, доброго и злого, веселого и грустного человека.

Приведем несколько примеров игровой формы работы:

1. Небольшое театральное представление. Проигрывание известных музыкальных сказок. Предлагается сюжет музыкальной сказки, выделяется

в ней конкретный эпизод; дети импровизируют его в своей музыкальной сценке.

2. Сочинение песни по цепочки. Первый учащийся начинает петь фразу, второй придумывает продолжение ей и т. д. по цепочке. В итоге должно получиться законченное произведение.

3. Угадай мелодию по ритму. Один из учеников воспроизводит начальный ритмический рисунок разученной песни, а класс должен её узнать.

4. Защита фантастических музыкальных проектов. Обучающиеся придумывают вымышленную ситуацию (например, из жизни музыкальных инструментов) и пытаются доказать ее жизнеспособность.

5. Зеркальная импровизация детьми несложных движений (с музыкальным сопровождением), которые предложит учитель. При изменении темпа и характера мелодии (марш, колыбельная, плясовая), учащиеся должны перестроиться.

Творческая деятельность на уроках музыки раскрывает специфические связи искусства с окружающим миром. Творческие задания пронизывают весь урок от начала до конца.

Чтобы вовлечь детей в сотворчество, уроки музыки нужно разнообразить. Для этого можно использовать творческие модели уроков: урок-экскурсия, урок-игра, урок-путешествие, музыкальный магазин, урок-концерт, урок-передача (радиопередача), урок-салон, урок-пресс-конференция, урок-исследование, урок-научно-практическая конференция, урок-кроссворд.

В нашей стране музыкально-эстетическим воспитанием детей занимаются многие организации. Всех их объединяет одна цель – воспитание гармонично-развитого, духовно богатого человека. Учитель музыки должен подготовить младших школьников к самостоятельной музыкальной деятельности, сформировать музыкально-эстетическую и

музыкально-педагогическую культуру. Таким образом, в музыкальной деятельности развиваются природные музыкальные задатки школьника – его музыкальное чувство, вкус, любовь к музыкальному искусству, понимание музыки, способность к творчеству.

Список литературы

1. Апраксина, О.А. Методика музыкального воспитания в школе / О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983.
2. Картавцева, М.Т. Развитие памяти и воображения на уроках сольфеджио/ М.Т. Картавцева. – М.: Музыка, 1970.
3. Костарева, Г.П. Творческий процесс как метод активизации развития музыкальных способностей младших школьников / Г.П. Костарева. – М.: Академия, 2008.
4. Кочетов, А.И. Педагогические основы самовоспитания / А.И. Кочетов. – М.: Знание, 1974.
5. Халабузарь, П.В., Попов, В.С, Добровольская, Н.Н. Методика музыкального воспитания / П.В., Халабузарь Попов В.С, Добровольская, Н. Н. М.: Музыка, 1990 – 175 с.

*Черникова В.Е.,
Детская школа искусств № 3,
г. Сургут*

ПРОБЛЕМНОЕ ОБУЧЕНИЕ НАЧИНАЮЩИХ МУЗЫКАНТОВ В РАМКАХ НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ДШИ

Экономические и социальные преобразования последних десятилетий в России требуют от системы образования более гибкого, опережающего реагирования на изменения в социокультурной среде, адаптации к ним.

В данных условиях особую актуальность приобретает совершенствование базового звена музыкального образования. Для детских учебных заведений (детские школы искусств) это означает усиление внимания к проблемам начального музыкального образования.

Введение в дополнительное образование новых федеральных государственных образовательных стандартов ставит перед преподавателем ДШИ ряд задач с начинающими учениками:

- освоить музыкальную грамоту;
- научить слышать свою игру;
- сформировать игровой аппарат;
- развить музыкальное мышление;
- подготовить игровой аппарат к освоению различных видов музыкальной техники.

Все это учтено в учебном процессе, который соответствует учебным планам. Учебные планы, в свою очередь, разрабатываются на основе государственных образовательных стандартов и включают обязательную и вариативную части.

С одной стороны – это шаг к индивидуализации учебного процесса, с другой стороны – идеи вариативности реализуются исключительно с точки зрения выбора изучаемой дисциплины, но не метода ее изучения. Некоторые учителя, ориентированные на массовый результат программы, вынуждены заниматься натаскиванием учащихся на конкретные виды задач в ущерб содержанию.

Музыкальное обучение на начальном этапе выполняет две важнейшие образовательные функции: развитие музыкально-творческих способностей детей и формирование художественной культуры учащихся.

Педагог встаёт перед выбором: натаскать ученика по новым программам к академическому концерту, выучив с ним три произведения, или идти своим путём, закладывая и формируя фундамент для развития будущего музыканта.

Нельзя упускать тот факт, что основное образование также перешло на новые образовательные программы, это, в свою очередь, ложится для неподготовленного первоклассника двойной усиленной нагрузкой.

Одна из проблем, с которой чаще всего сталкиваются преподаватель и ученик, это наличие музыкального инструмента – фортепиано. Родители обучающегося не торопятся приобрести инструмент мотивируя это тем, что возможно у ребёнка пропадёт интерес и нужно будет инструмент продавать, а это материальные затраты, или можно услышать такую фразу «нам некуда ставить фортепиано». Учитывая, что учебный процесс приходится на сентябрь месяц, когда большинство семей приезжают из отпусков и ребёнка нужно собрать к основной школе, а финансов у большинства родителей хватает только на прожиточный минимум, просьба преподавателя приобрести для ребёнка музыкальный инструмент у них не находит понимания. Как следствие, потеря учебного времени, интереса у ребёнка к самому процессу обучения. В итоге, именно такие дети чаще всего оставляют обучение в ДШИ.

В последние годы одной из основных проблем в обучении детей становится их здоровье. Повышенная заболеваемость у детей отражается перегруженностью в общем образовании. Не каждый ребёнок готов к таким психо-эмоциональным нагрузкам и, как следствие, частые простудные заболевания являются элементарной самозащитой детского организма.

Обучение в северном регионе накладывает свой отпечаток:

- короткий световой день сказывается на работе щитовидной железы и, как следствие, развития умственной деятельности, общей усталости организма и пониженной работоспособности у детей;
- нехватка кислорода отражается на работе головного мозга;
- особенности климатических условий – большое количество дней с низкой температурой воздуха (при определённых температурах отмена занятий в образовательных учреждениях);
- дети с ослабленным здоровьем, с ослабленным зрением.

Таким образом, суммируя сложившиеся проблемы, педагогу нужно сформировать профессиональный компетентный подход к процессу обучения, где обязательно работает связь «ученик-учитель-родитель».

Поэтому на педагоге лежит ответственность за возможность изучения конкретным учеником материала, исходя из собственных потребностей в самопознании и самореализации, за оценку обучения каждого ученика в рамках данного учебного плана, также за изменение и дополнение этого плана (с тем чтобы гарантировать успех).

Необходимость индивидуализации процесса обучения обусловлена объективными обстоятельствами. Современное общество имеет основания для стабилизации и модернизации. Одним из важнейших направлений этого поиска являются изменения в области образования. Стремление к переустройству социально-политических и экономических условий отражается на дополнительном образовании, представляющим собой

педагогическую систему, в которой продолжается личностное и индивидуальное развитие человека, формируется профессиональная компетентность.

Для понятий педагогической науки, которые отражают особенно сложные явления, зачастую характерно то, что они используются в различных, порою в весьма неопределенных значениях. К таким понятиям относится «индивидуализация обучения». Анализ соответствующей литературы показывает, что более точное содержание этого понятия в каждом конкретном случае зависит от того, какие цели и средства имеются в виду, когда говорят об индивидуализации. При использовании этого понятия встречаются большие различия как в разных странах, у разных авторов, так и в повседневной школьной практике.

Наибольшее затруднение при определении этого понятия вызывает то обстоятельство, что смешиваются два понятия - «индивидуализация» и «дифференциация». Предпочтение того или иного слова в педагогике – это по большей части вопрос традиции или договоренности.

В «Педагогической энциклопедии» индивидуализация определяется как «...организация учебного процесса, при которой выбор способов, приемов, темпа обучения учитывает индивидуальные различия учащихся, уровень развития их способностей к учению» [1, с. 201]. Большинство наиболее известных советских исследователей индивидуализации обучения используют понятие «индивидуализации» примерно в том же значении. Индивидуализация здесь вовсе не предполагает обязательного учета особенностей каждого учащегося, чаще всего исследователи ограничиваются учетом групп учащихся, сходных по какому-либо комплексу качеств. Вместе с тем термин «дифференциация» зачастую рассматривается в значительно более узком смысле, а именно как разделение школы на потоки, иногда даже как формирование специальных школ и классов. Примерно так истолковывает это понятие [2, с. 18].

Исходя из этого, используем понятие «индивидуализация» в таком значении: «Индивидуализация – это учет в процессе обучения индивидуальных особенностей учащихся во всех его формах и методах, независимо от того, какие особенности и в какой мере учитываются» [3, с. 8].

Под дифференциацией подразумеваем учет индивидуальных особенностей учащихся в той форме, когда учащиеся группируются на основании каких-либо особенностей для отдельного обучения; обычно обучение в этом случае происходит по несколько различным учебным планам и программам.

Если рассматривать вопрос обучения в ДШИ, то он строится на выявлении определённых музыкальных способностях каждого ребёнка, определяемых на вступительных экзаменах. Всё обучение музыке (конкретно игре на любом музыкальном инструменте) это индивидуальный подход каждого педагогического работника к обучающемуся. Это учёт таких особенностей как психика, моторика, мышление (скорость, образ мышления), память, слух, ритм, воля и художественный уровень.

Педагогический работник ДШИ с первых уроков обязан чётко определить и выстроить критерии оценки по каждому пункту и уже с учётом особенностей обучающегося корректировать и развивать его данные. В условиях новых предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств у каждого педагогического работника есть возможность применять индивидуализацию и дифференциацию в педагогическом процессе. Это не только индивидуальные занятия, создание маршрутной карты развития обучающегося, индивидуальная авторская программы обучения, в которой конкретно разработаны методики решения общих и частных проблем обучающихся, но и

разработка дифференцированной промежуточной аттестации в рамках дополнительных профессиональных образовательных программ.

Эффективное решение индивидуализации обучения применяется с помощью мониторинга по способу оказания образовательной услуги и здоровью сбережению обучающихся в «ДШИ №3», по окончании каждого учебного года выносятся проблемы и способы их решения на Педагогический совет, по здоровью сберегающему мониторингу оказывает помощь Управляющий совет школы. Таким образом, в индивидуализации образовательного процесса задействованы все участники педагогические работники, обучающиеся, родители или законные представители.

Список литературы

1. Педагогическая энциклопедия Т. 2 Ж – М / Редакторы: И. А. Каиров, Ф.Н. Петров. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – 911 с.
2. Рабунский, Е.С. Индивидуальный подход в процессе обучения школьников: на основе анализа их самостоятельной деятельности / Е.С. Рабунский. – Москва : Педагогика, 1975. – 184 с.
3. Унт, И.Э. Индивидуализация и дифференциация обучения / И.Э. Унт. – М.: Педагогика, 1990. – 192 с.

*Шмакова Л. М.,
Центр дополнительного
образования детей «Феникс»,
г. Москва*

МУЗЫКАЛЬНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК СКРЫТЫЙ РЕСУРС ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Будьте щедры в поощрении...

Дейл Карнеги

На сегодняшний день проблема духовности молодого поколения стоит очень остро в нашем обществе, человечество находится в постоянном поиске ответа на вопрос, касающийся правильности воспитания.

Замкнутые в однообразном кругу своих интересов, владеющие современными технологиями, достаточно информированные о фактах, понятиях, событиях многие остаются равнодушными к окружающему миру, далекими от «прекрасного».

Как разбудить в детях интерес к самим себе? Как заставить «душу трудиться»? [2, С. 17].

В настоящее время система образования в области культуры и искусства претерпевает изменения: с одной стороны, сплачиваются их формы, а с другой, происходит некое «расслоение», связанное с особенностями в направлении учебного процесса.

Одни учреждения делают акцент на общее художественно-эстетическое воспитание детей (центры творчества, музыкальные, театральные, хореографические и художественные студии, кружки и т.п.), другие придают учебному процессу направленность профессиональной

ориентации учащихся (детские школы искусств, детские музыкальные школы, детские художественные школы).

Автор данной статьи рассматривает возможность реорганизации детской школы искусств в Центр дополнительного образования детей, расширяя тем самым рамки традиционного обучения: в более короткие сроки научить своих воспитанников игре на инструменте.

К сожалению, работа в центре с учениками, которые не имеют других музыкально-теоретических дисциплин, занимает всего два раза в неделю по 30 минут, поэтому для их обучения необходимо применять ведущие тенденции современной интенсивной фортепианной педагогики:

- раннее музыкальное воспитание с 4-5 лет;
- использование метода «погружения» в музыку;
- развитие слухо-ритмо-двигательных способностей обучаемого;
- роль коллективных форм обучения в своём классе;
- раскрепощение детей с использованием музицирования;
- развитие ученика на основе интенсификации учебного процесса;
- сотрудничество с родителями.

Формирование вкуса и приобщение детей разной степени одарённости к искусству через обучение занятиям музыкой сподвигли многих преподавателей-практиков создавать новые программы, методические разработки, пособия, репертуарные сборники, которые имеют практическое применение.

В основу нашей работы с детьми положен метод музыкального моделирования. Применение на уроках разнообразных моделей-заготовок, выраженных упрощённым музыкальным языком, позволяет чередовать формы и методы обучения, создавать ситуацию успеха, вносить новизну, использовать новые и нетрадиционные формы обучения.

Изучение всей системы моделей рассчитано на 1-2 учебных года, в зависимости от возраста, природных данных, развития ученика, что значительно сокращает период начального обучения.

Соединение теории с практикой, изучение истории музыки и музыкальной грамоты параллельно с обучением игры на инструменте становится характерной особенностью проходящей в настоящее время реорганизации учебного процесса в классе, главное при этом сохранение традиций музыкального образования, опора на практический опыт, накопленный в области фортепианной педагогики. Предложенная система моделирования обладает следующими функциями:

- *прагматической*, системы практического обучения игры на фортепиано, связанной единым музыкальным материалом, который варьируется, разрабатывается и подаётся ученику в новом виде;
- *прогностической*, которая задаёт сам процесс обучения, используя образцы заготовок по сходным музыкальным характеристикам;
- *эвристической*, открывающей новые закономерности, связи и основной стержень в процессе обучения.

Комплекс специальных упражнений для начинающего пианиста является дополнительным материалом в повседневной работе, что способствует не только раскрепощению ученика, но и развивает способность ощущать мышечно-суставные действия рук и корпуса, помогает освоить имитацию основных пианистических приёмов в более короткие сроки.

Вся система музыкальных моделей состоит из четырёх блоков.

«Донотный» период обучения – период духовного овладения музыкой и интенсивного развития данных ребёнка через разнообразные формы занятий с психологическим настроением ребёнка на творчество:

- слушание музыки;
- воспитание чувства ритма;

- развитие музыкального слуха;
- освоение нотной записи;
- первые шаги в обучении игре на фортепиано;
- развитие речевого, голосового и дыхательного аппарата.

Начальный этап музыкального развития – многогранный диалектический процесс взаимосвязи обучения, воспитания и развития ученика.

«С первых занятий юный музыкант должен учиться самому главному – не только играть и слушать музыку, но критически разбираться и размышлять о ней» [4, С. 10].

На первоначальной ступени музыкального развития ребёнка его позиция в общении с музыкой характеризуется самовыражением и самореализацией, к которым он стремится всем своим существом, непрерывно получая живые импульсы и веру в свои силы

В нашем классе все дети с первого года обучения выходят на сцену в качестве участников детских ансамблей и оркестра шумовых и ударных инструментов, исполняют песенки под своё сопровождение, играют в фортепианном ансамбле с педагогом, воплощают различные образы в музыкальных сказках и играх.

Развитие музыкально-слуховых, исполнительских и творческих возможностей ученика средних классов – непрерывный процесс и совместный труд педагога и ученика.

Дифференцированный подход к каждому ученику на основе разнообразного сочетания форм занятий, необходимых для полноценного развития:

- творческие задания: самостоятельный выбор и выучивание пьесы, сочинение, подбор по слуху и транспонирование;
- чтение с листа (знакомство с классическим наследием);
- домашнее музицирование;

- компьютерные музыкальные программы (тематические уроки).

Особенности работы со старшеклассником, вызываемые возрастными анатомо-физиологическими перестройками организма ученика, мировоззрением подростка, моральными качествами и интеллектом, требуют *чуткого внимания* к способностям и возможностям обучаемого, особенно со скромными данными.

В разнообразии форм занятий через импровизационную и концертно-конкурсную деятельность, активизацию слухового восприятия и налаживания связей между различными видами творчества, обретением коммуникативных навыков и совершенствование способов самореализации создаются условия для организации комплексного подхода к музыкально-техническому развитию ученика, включающего:

- изучение различных типов музыкального изложения;
- развитие образно-эмоционального восприятия музыки;
- формирование музыкально-слуховых представлений;
- приобретение музыкально-теоретических знаний;
- овладение различными видами фортепианной техники.

Автор статьи как педагог, имеющий 30-летний педагогический стаж работы в классе фортепиано детской музыкальной школы и опыт концертмейстера в хоровых и хореографических коллективах, дипломированный специалист с высшим искусствоведческо-исполнительским и дирижерско-хоровым образованием, считает, что слагаемые профессионального мастерства – это личность педагога, такт, творчество, одарённость, приобретённый опыт, уровень общей культуры, постоянная работа над собой и пополнение знаний.

В результате работы удалось добиться, что в классе успешно занимаются все дети, независимо от природных музыкальных данных, благодаря тому, что:

- ребенок входит в музыку через игру как наиболее естественный и желанный для него путь, приносящий радость и хорошие результаты;
- используются различные виды творчества, как наиболее действенный метод обучения для самореализации всех воспитанников;
- в классе созданы фортепианные ансамбли «Шалуны», «Реприза», «Экспромт», ученический оркестр детских шумовых и ударных инструментов «Чунга-чанга»;
- изучается синтезатор, предоставляющий юным музыкантам неограниченные возможности дальнейшего музицирования;
- расширяются сферы музыкальных представлений посредством написания рефератов, эссе, участия в викторинах, музыкальных и творческих конкурсах;
- родители воздействуют на результативность обучения детей через семейное музицирование, принимая участие в интегрированных уроках, совместных конкурсах и концертах.

Список литературы

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев // М., Музыка, 1988 – 220 с.
2. Балашова, С.С., Медушевский, В.В., Тарасов, Г.С. Спутник учителя музыки /сост. Челышева Т.В. // М.: Просвещение, 1993 – 240 с.
3. Исенко, А.И. Фортепиано. Экспрес-курс для детей и взрослых / А.И.Исенко // М.: Голос, 1994 – 230 с.
4. Кременштейн, Б.Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза / Б.Л. Кременштейн – М., 1984. – 310 с.

СЕКЦИЯ 2
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В
ОБРАЗОВАНИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

*Артамонова С.А., Кузина З.А.,
Детская школа искусств №1,
г. Сургут*

НА ПУТИ К СОВЕРШЕНСТВУ
(КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК УСЛОВИЕ
РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ
ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ)

В процессе реализации инновационного проекта «Коллективное музицирование, как условие развития творческих способностей детей» преподаватели Детской школы искусств №1 разработали и подготовили к изданию новый сборник ансамблей по фортепианным миниатюрам Петра Ильича Чайковского. Вниманию юных музыкантов представлено замечательное творение композитора в новом качестве.

Пособие предназначено для тех, кто проявляет интерес к различным направлениям современной музыкальной педагогики, планирует достичь высоких результатов в искусстве обучения детей игре на инструменте и сохранить при этом интерес ребенка к очень трудной работе.

В сборник включены 24 фортепианных дуэта, которые войдут в программу учебных заведений.

Ансамбли играют значительную роль в процессе становления и развития мышления, интеллекта, музыкального сознания каждого ребенка. Ценность пьес предназначенных для двух исполнителей, состоит в том, что в четырехручном изложении исчезают пианистические «неудобства»,

имеющие место в сольной игре, в результате чего к шедеврам мировой классики могут прикоснуться ученики младших и средних классов. Детям становятся доступны сложные для их возраста произведения.

Бережное переложение миниатюр, сохранение исходного нотного материала, позволили вводить в состав ансамбля различные инструменты, в том числе струнные и духовые, а юные пианисты получили возможность познакомиться с их особенностями и тембром.

«Детский альбом» юный музыкант открывает для себя в пору, когда личность его только формируется, и перед ним стоит множество пианистических задач.

Коллективная игра открывает самые благоприятные перспективы для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой, расширяет исполнительские возможности музыканта; развивает совместное для партнеров чувство ритма, слухового контроля.

Активнее становится творческая инициатива, формируются приемы работы над исполнительскими трудностями, умение слушать мелодическую линию, выразительно ее фразировать, грамотно и чутко аккомпанировать партнеру.

Постоянная и быстрая смена новых впечатлений и открытий, приток разнохарактерной музыкальной информации, способствует развитию эмоциональной отзывчивости, стимулирует художественное воображение.

Дети работают с интересом, получают удовольствие от своего творчества. Обучение становится не только многогранным и увлекательным, но простым и продуктивным.

Новизна нашего инновационного опыта заключается в том, что проект направлен на развитие всех видов музыкальной деятельности.

Ребенок легко адаптируется к изменениям среды, развивается как личность и задача преподавателя предоставить ему максимально широкий спектр эстетических и художественных стимулов.

Это издание – пример творческого сотрудничества преподавателей школы разных специальностей. Проект был успешно апробирован. Идеи были подтверждены успехами учеников на международных конкурсах, на мастер-классах ведущих российских фортепианных педагогов и на школьных мероприятиях.

Работа одобрена авторитетным экспертом – профессором Астраханской консерватории Л.А. Кругловой, сборник рекомендован к изданию и распространению среди музыкальных школ России. Книге присвоен регистрационный номер.

Издание пополнит круг сочинений ансамблевого репертуара для юных музыкантов, что весьма актуально, так как детская музыкальная литература недостаточно богата.

Список литературы

1. Благой, Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Д. Благой // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство. – 1996. – №2. – С. 10-26.
2. Готлиб, А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле / А.Д. Готлиб // Музыкальное исполнительство. – 1973. №8. С. 75-101.
3. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники / А.Д. Готлиб. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.
4. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К.В. Зенкин. – М.: МГК, 1997. – 509 с.
5. Лукьянова, Н.В. Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика / Н.В. Лукьянова // Фортепиано. – 2001. – №4. – С. 9-10.

*Батакова Ю.В.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ С.С. ПРОКОФЬЕВА

XX век явил огромное количество замечательных музыкантов, среди которых особое место занимает С.С. Прокофьев. По словам В. Дельсона, «это один из тех гениев, на которых «работает время». Оно обнажает в произведениях композитора многое из того, что было просмотрено его современниками».

Неповторимость стиля Прокофьева ощущается в каждой детали музыкального построения, ее красочности, характеристичности. Круг музыкально-выразительных средств, применявшихся им неповторимо индивидуален. Его мелодия, ясно очерченная, интонационно выпуклая и яркая, - подобно метко сказанному слову. Гармонии – простые, с добавлением секунд. В этом смысле показателен «стилевой» авторский аккорд: прокофьевская доминанта с расщепленной квинтой. Ритм упругий, заключающий в себе неумную энергию. Форма – ясная, классически определенная.

Сильно осязаемое национальное начало прочно связывало его с традициями русской музыкальной культуры XIX века. Истоки прокофьевского стиля можно найти в творчестве М.И. Глинки, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, от которых Сергей Прокофьев унаследовал тяготение к изобразительно-живописному инструментализму.

С. Прокофьев в немалой степени воспринял ряд черт европейской музыкальной классики XVIII начала XIX веков, в особенности творчества

И. Гайдна и Л. В. Бетховена. Но всегда композитор оставался верен своему творческому принципу: опираться на традиции лишь для дальнейшего движения вперед, новаторски переосмысливать их и оставаться до конца художником своего времени. Таким образом, можно говорить о неоклассических веяниях в творчестве Сергея Прокофьева.

Чрезвычайно традиционен С. Прокофьев в использовании музыкальной формы: в его инструментальной музыке широко представлены самые общеупотребительные классические схемы – сонатный цикл, одночастная поэма, рондо-соната, вариации, сложная трехчастная форма. Особый интерес проявлял он на протяжении всей своей жизни к вечно живой классической форме сонатного *allegro*, «самой гибкой форме в музыке», как выразился С. Прокофьев в одном из своих интервью.

Следует отметить, что типичная основа сонатной формы Сергея Прокофьева – это трех или четырехчастное целое при начальном сонатном *allegro*, составляющем исходный пункт формообразования. В этом отношении он следует традициям венской классической школы. К традиционным моментам классицизма следует отнести использование токкатных форм (в средних или крайних частях), также четкое разграничение партий и разделов, лаконичные кадансы и «обыгрывание» в средних частях цикла танцевальных жанров XVII-XVIII веков (гавот, менуэт).

Вообще тяга к танцу, пластически организованному движению, обозначилось у С. Прокофьева очень рано (четыре пьесы, соч. 4, 1908; десять пьес, соч. 12, 1906-1913) и продолжалась практически на протяжении всей творческой деятельности (десять пьес-транскрипций из балета «Ромео и Джульетта», соч. 75, 1937; шесть пьес из балета «Золушка», соч. 102, 1944).

Композитора привлекает стилизация танцевальных форм, например, гавота, менуэта, скерцо, марша, вальса, в чем опять-таки видится опора композитора на неоклассическую традицию XX века. Скерцо С. Прокофьев вводит как одну из частей сонатного цикла во вторую, шестую и девятую сонаты. В разной степени эти части воспринимаются как динамично-танцевальные «островки», возвращение в мир беззаботных образов.

Известно пристрастие Сергея Прокофьева к четырехдольным, шестидольным размерам («Тарантелла» из цикла «Детская музыка», темы финалов второй и восьмой сонат) или к «общим формам движения». Используя четкие, веками отстоявшиеся танцевальные схемы или непрерывное движение в духе *perpetuum mobile*, он словно намеренно возвращается к устойчивым приемам музыкального классицизма XVII-XVIII веков. Полное крепкой мускульной энергии чеканное *perpetuum mobile*, основанное на непрерывном стаккатном движении. Быстрый темп, точная техника фортепианных скачков, перекрещиваний и акцентов создает образ захватывающей и задорной юношеской игры.

Примечательны разработочные разделы сонат С. Прокофьева. Композитор далек от воскрешения строгих правил классического контрапункта, в чем он принципиально не согласен с реставраторским «необахианством» Стравинского. В инструментальных и оперных сочинениях С. Прокофьева нередко встречается прием двуплановости, контрапунктического соединения важнейших тем-образов. Использование этого приема приобретает наглядную выразительность, отчасти напоминая кинематографический монтаж. Например, разработка 1ой части второй сонаты, где в центре дано полифоническое соединение трех элементов – темы побочной партии в увеличении, «тормозящей» фразы из главной партии и ниспадающей фигуры из заключительной. Как мастерски композитор «сплетает» темы экспозиции, с какой смелостью

сопоставляет гармонии! Интересно, что кульминации у Сергея Прокофьева – это не страстные взлеты, а многократное повторение определенной интонации. Кажется, что разрабатываемый материал ширится, растет, хотя, в сущности, ритмически он никак не изменяется.

Если в разработке первой части, с помощью контрапункта С. Прокофьев усилил драматизм и напряженность, то в четвертой этой же сонаты, где полифоническое соединение тем встречается дважды – в разработке и коде, этот прием приобретает иное значение – композитор создает впечатление «неугомонного веселья», карнавала.

Разработочный раздел финала второй сонаты – настоящий звуковой калейдоскоп: интонации связующей партии соединяются с аккомпанементом, взятом из побочной, в главной партии триоли сопровождения занимают место мелодии. После репризы, в которой довольно точно повторяется материал экспозиции, появляется кода: автор, будто спохватываясь, вновь дает все финальные темы. Это, в сущности, вторая разработка, создающая ярко динамичный и виртуозный эпилог произведения.

Любопытно отметить, что принцип «кода – вторая разработка» происходит из сонатно-симфонической драматургии Л. Бетховена (например, в третьей «Героической» симфонии). Этот прием призван выразить общую направленность музыки на активное действие, характерную для этих композиторов.

На примере вышерассмотренных разработочных разделов, следует отметить, что важную роль в музыке Прокофьева играет и другой характерный полифонический прием, – *basso ostinato*. Настойчивое моторное повторение одних и тех же интонаций (ритмически неизменной фигуры баса) создает волевой напор, как бы динамическое накопление энергии. Этот токкатный по своей природе прием нагнетания впоследствии используется композитором весьма часто, но в наиболее

обнаженной, яркой форме он найдет выражение в финале Седьмой фортепианной сонаты.

Говоря о медленных частях сонаты, следует обратить внимание, что «характерная черта лирики Прокофьева заключается в том, что в ней нет ни чувства обреченности Мусоргского, ни «привкуса» созерцательной ностальгии, покоряющей в лирике Рахманинова, ни «тристановского» томления Вагнера. Она являет нам образы совершенной красоты, достижимой в этом мире и принявшей законченные формы. В этом смысле Прокофьев близок Моцарту. Несмотря на то, что ему удалось не сразу оценить гениальность предшественника, подсознательно он ориентировался именно на этот тип «объективной лирики», где художника отделяет некая дистанция от его создания, а воплощенные им переживания обретают «внеличную» общезначимость. Прокофьев – адепт прекрасной ясности, тщательно избегавший в своем творчестве обнажения личных переживаний».

Чуть заметная переакцентировка устоявшихся приемов создает в его музыке ощущение новизны, не отягощая восприятие. Часто прихотливость мелодии органично сосуществует с нарочито элементарным изложением и определенным кадансированием.

В отношении композитора к фортепиано и пианизму самого С. Прокофьева также чувствуется опора на некоторые классические традиции. Точность во всем была его второй натурой, и в этой связи характерна та свойственные техническая безупречность, напряженнейший ритм, волевая стремительность, свойственная прокофьевскому пианизму. Любопытны упреки некоторых современников в грубости и неэстетичности его игры. Да, композитор являл собой фигуру смелого новатора, в его исполнении на первый план выдвигалась полемическая острота высказывания большого художника. Но в то же время, в его игре удивительным образом сочетались обаятельная

сказочность, строгость лирического высказывания, графическая «чистота» и «прямота» ведения кантиленного рисунка. Сейчас, в XXI веке, можно с уверенностью сказать, что пианист С. Прокофьев был истинным классиком, которому чужды романтические преувеличения, характерные многим его современникам.

Композитор восстанавливает давно утраченную выразительность штриха *non legato*, возрождает забытые со времен Д. Скарлатти методы изложения, основанные на приемах мелкой пальцевой техники, использует прием игры через руку.

Подобно И. Гайдну и В. Моцарту, Сергей Прокофьев стремился раскрыть инструментальную природу фортепиано, использовать в целях выразительности специфическую кратковечность инструмента. Фортепианная фактура, близкая к пианизму венских классиков играет важную роль в специфическом образном строе. Часто преобладает скупое двух или трехголосное изложение, упругий ритм, типично клавирные остро акцентированные звучания придают всей музыке черты жизнерадостности, здоровья.

Список литературы

1. Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель // Л.: Советский композитор, – 1990.
2. Дельсон, В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон // М.: Советский композитор, – 1973.
3. Демченко, А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века / А.И. Демченко // М.: Композитор, – 2005.
4. Кремлев, Ю. Эстетические взгляды С.С. Прокофьева / Ю. Кремлев // М.: Музыка. – 1966.

*Богатов С. С.,
Детская школа искусств,
г.п. Белый Яр, ХМАО – Югра*

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ
«АЗБУКА-СТУПЕНЬКИ» ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ЗАНЯТИЙ
ПО ЧТЕНИЮ НОТ С ЛИСТА**

Методическое пособие по чтению с листа «Азбука – ступеньки», разработано для учащихся младших классов ДШИ, по специальности ударные инструменты. Материал пособия призван помочь преподавателям в организации занятий по чтению нот с листа, способствовать развитию у учащихся навыка чтения музыки. Методическое пособие «Азбука – ступеньки», также может использоваться преподавателями игры на других музыкальных инструментах, имеющих требуемый для этого диапазон. Материал методического пособия «Азбука – ступеньки», может быть использован в виде нотного приложения для проведения занятия по транспонированию.

Актуальность данного методического пособия, заключается в рассмотрении начального периода, зарождения и становления систематического обучения чтению нот с листа, как основы, требуемой для успешного обучения в ДШИ.

Главная задача методического пособия помочь обучающимся, через интересный, доступный, лёгкий по уровню материал, приобрести начальные навыки чтения нот с листа, избавиться от боязни нового, незнакомого текста.

Специфика данной работы заключается в постепенном усложнении номеров. Способствующих поэтапному изучению

способов исполнения мелодических интервалов, повторению и закреплению теоретического материала.

Методическое пособие «Азбука – ступеньки» базируется на алфавите русского языка в современном виде. Количество номеров 33, по количеству букв в алфавите. Буквы являются основой для поэтического и музыкального материала. Учащийся, начиная работу над первыми номерами, вовлекается в путешествие по алфавиту. Ему становится интересно, как будет раскрыта следующая буква. Пройдя весь сборник, рассчитанный на 1-2 классы обучения, от А до Я, учащийся приобретает начальные навыки чтения с листа. Ниже на рисунках № 1 и 2, представлены музыкальные номера пособия.

Краткий перечень теоретических знаний, необходимых обучающимся, для начала работы, представлен в таблице № 1. Преподавателю следует, начиная работу над любым из музыкальных номеров сборника, убедиться, что обучающийся теоретически понимает представленный ему музыкальный материал.

Таблица № 1

	Размер	Тональность	Длительности		Интервалы	Элементы музыкальной речи
			Нот	Пауз		
А	2/4	До мажор	Четверть, восьмая.		Б2.	Мотив, фраза, предложение, период.
Б	2/4	До мажор	Четверть, восьмая.		Б2, М2.	Реприза

Приступая к разбору нового музыкального номера, преподавателю необходимо объяснить обучающемуся строение номера по ступеням. Выявить внутритональные тяготения. Помочь в построении музыкальной фразы. Для удобства исполнения в ансамбле, над музыкальным текстом приведены буквенно-цифровые гармонические последовательности. Преподаватель или

концертмейстер, для аккомпанирования, могут выбрать жанр музыки, по своему усмотрению. Значение буквенно-цифровых обозначений: А, В, С – мажорное трезвучие; а, в, с - минорное трезвучие; А7, В7, С7 – большой мажорный септаккорд; С5+ – увеличенное трезвучие.

Идея подобного подбора музыкальных номеров, заимствована из работы Сергея и Катерины Железновых «Азбука – потешка». А по уровню сложности музыкальных номеров, является логическим продолжением и развитием выбранной темы.

Методы работы над музыкальными номерами делятся на пять этапов:

1. Анализ музыкального номера, с объяснением и повторением теоретического материала, необходимого для прочтения музыкального номера.
2. Пение музыкальных номеров с названием звуков – сольфеджирование.
3. Пение музыкальных номеров с поэтическим текстом в вокальном изложении.
4. Разбор музыкального номера в инструментальном изложении.
5. Проигрывание произведений на ксилофоне или виброфоне.

Формы практической работы, также можно варьировать. Начинать игру на инструменте можно одной рукой, потом другой. Тщательно отрабатывая качество удара. Добиваться лёгкого исполнения больших скачков, на терцию и больше. После этого можно переходить к игре двумя руками. При игре двумя руками необходимо следить за ровностью ударов.

Анализ проведённой работы показал положительные результаты. За время использования методического пособия в классе «Белоярской ДШИ», по методическому пособию занимались несколько учащихся начальных классов. Учащиеся, занимающиеся по

методическому пособию «Азбука – ступеньки», лучше ориентируются в незнакомом тексте, легче разбирают новые пьесы, быстрее их выучивают наизусть.

Выводы, сделанные из опыта проделанной работы, показывают, что учащиеся за время занятий по методическому пособию «Азбука – ступеньки», приобретают опыт работы с новым нотным материалом.

Для работы по предложенному методическому пособию потребуются: музыкальные инструменты – фортепиано, ксилофон, учебные пособия: Г.Фридкин «Практическое руководство по музыкальной грамоте», И.Способин «Элементарная теория музыки» или В.Вахромеев «Элементарная теория музыки».

А АПЕЛЬСИН

$\text{♩} = 70$

A - пель-син я люб-лю Доль-ки ров-но раз-де-лю.

5 *Всем под-руж-кам и друзь-ям, я по до-леч-ке раз-дам*

Апельсин я люблю,
Дольки ровно разделю.
Всем подружкам и друзьям,
Я по дольчке раздам.

$\text{♩} = 70$

A - пель-син я люб-лю Доль-ки ров-но раз-де-лю.

5 *Всем под-руж-кам и друзь-ям, я по до-леч-ке раз-дам*

Рис.1. А – Апельсин.

Б БАРАН

$\text{♩} = 70$

С *Г* *С* *Г*
 Был у Ба - буш - ки ба - ран, И пля - са - ли
 4 бил он бой - ко в ба - ра - бан.
С *Г* *С*
 ба - боч - ки под ок - ном у Ба - буш - ки.

Был у бабушки баран,
 Бил он бойко в барабан.
 И плясали бабочки
 Под окном у бабушки.

$\text{♩} = 70$

С *Г* *С* *Г*
 Был у Ба - буш - ки ба - ран, И пля - са - ли
 4 бил он бой - ко в ба - ра - бан.
С *Г* *С*
 ба - боч - ки под ок - ном у Ба - буш - ки.

Рис.2. Б – Баран.

*Горбунова И. Р.,
Детская школа искусств № 1,
г. Урай*

РАЗВИТИЕ НАВЫКА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ

Успешность завершающего этапа обучения в ДМШ или ДШИ зависит от уровня развития навыка самостоятельной работы и творческой активности учащихся – пианистов.

Рассмотрим принципы формирования у старшеклассников навыка самостоятельной работы над музыкальным произведением по следующим элементам:

- оперирование музыкально-слуховыми представлениями, как направляющий фактор самостоятельной работы;
- воспитание слухового внимания и самоконтроля;
- осмысленность в самостоятельной работе;
- взаимодействие логического и эмоционального;
- использование метода анализа и обобщений.

Самостоятельная работа учащегося не должна ограничиваться только выполнением домашних заданий. Необходимо, чтобы в процессе работы на уроке ученик мог самостоятельно решать возникающие исполнительские проблемы. При этом направляющим фактором в самостоятельной работе должно стать произвольное оперирование музыкально-слуховыми представлениями.

Музыкально-слуховые представления также являются основой развития у старшеклассников базовых технических навыков. Так, например, в результате поиска нужного звучания у ученика вырабатываются приёмы извлечения звука на фортепиано,

соответствующие художественному образу. При этом работа над звуком должна быть осознанной.

Сознательное формирование слуховых, двигательных связей и базовых технических навыков невозможно без активного слухового внимания и самоконтроля. Слуховое внимание воспитывается с первого урока и является основой для развития слухового самоконтроля. Без ясного представления в конечном звуковом результате не может быть художественного исполнения. С другой стороны, слуховой самоконтроль важен как критическая оценка того, что получилось в результате исполнения на фортепиано.

Эффективность самостоятельной работы зависит от осмысленности ее выполнения. Прежде всего, необходимо выработать у ученика потребность детального изучения нотного текста. Это предполагает умение:

- разбираться в произведении. Знать музыкальные понятия – тональность, ритм, фразировка, штрихи, динамика, темп, аппликатура;
- осмыслить в процессе проигрывания пьесы каждый звук, как составной элемент музыкальной фразы, как компонент ее мелодико-гармонической структуры;
- проанализировать гармонию;
- решить звуковые задачи в работе над мелодией, аккомпанементом, голосоведением в полифонии и т.д.

Успешность самостоятельной работы учащегося над музыкальным произведением зависит от взаимодействия логического и эмоционального. Нужно стремиться к тому, чтобы аналитический разбор нотного текста сочетался с эмоциональным переживанием его. Таким образом, проявляется глубокая взаимосвязь логического и эмоционального, художественного и технического.

Самостоятельность и активность музыкального мышления учащегося невозможно развивать без использования метода анализа и обобщений.

В процессе анализа музыкального произведения важно научить:

- понимать принцип построения и взаимодействия частей внутри целого;
- выбирать исполнительские средства в зависимости от характера произведения, его художественного образа;
- обращать внимание ученика на повторность музыкальных явлений в однотипных произведениях;
- опираться на общие принципы в технической работе.

Обобщающие указания педагога должны отражать сущность явления и соответствовать конкретному содержанию исполняемой музыки. Так, например, один и тот же вид техники может включать совершенно разные методы работы, а понятие кантилены требует различной нюансировки и туше в зависимости от музыкального образа и конкретной исполнительской задачи.

Таким образом, обобщающие указания педагога имеют своей целью раскрыть музыкально - исполнительский замысел произведения и способы его исполнения, что приведёт к развитию самостоятельности учащегося и воспитанию у него творческого отношения к искусству.

Список литературы

1. Коган, Г.М. Работа пианиста / Г.М. Коган // Москва. – 1979.
2. Кременштейн, Б.Л. Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано / Б.Л. Кременштейн // Москва. – 1965.

*Денисова Т.А.,
Детская хореографическая школа № 1,
Павлов Д.Н.,
Сургутский профессиональный колледж
русской культуры им. А.С. Знаменского,
г. Сургут*

**РОЛЬ МЕЛОДИКИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ПРОЦЕССЕ
КОМПОЗИЦИОННО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ
УЧАЩИМИСЯ НЕОКЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА
И. СТРАВИНСКОГО «ПОЦЕЛУЙ ФЕЙ»**

Знакомство с композиционной стороной музыкального содержания и способов его воплощения в хореографических образах полагает своей итоговой целью – формирование у обучающихся способности к *композиционно-хореографическому осмыслению* балетных спектаклей. Тема особенно актуальна в связи с введением Федеральных государственных требований к дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области *хореографического искусства «Хореографическое творчество»*. В связи с введением новых требований к организации образовательного процесса меняется и роль занятий; замена устаревших знаний новыми. Так, на уроках по предмету «Слушание музыки и музыкальная грамота» является выработка у обучающихся чрезвычайно необходимого собственного умения логически осмысливать композиционно-хореографическое содержание музыки, созданной для балета. Например, изучение балета «Поцелуй феи» И. Стравинского, созданного в процессе «пересочинения» тем П. И. Чайковского, позволит учащимся значительно глубже проникнуть в композиционно-творческую лабораторию, поскольку на музыкально-содержательной основе данного

сочинения проходит знакомство со стилизацией – феноменальным явлением в музыкально-хореографическом искусстве XX века.

Творчество композитора И. Стравинского является чрезвычайно актуальным по своим новаторским открытиям в области стилизации хореографического искусства XX века на основе переработки и художественного подчинения собственному творческому методу – авторских композиционных стилей прошлых времен. В балете «Поцелуй феи» (неоклассического периода творчества) композитор избирает своей моделью музыку П. Чайковского, представляя современное прочтение ряда его мелодий. В этом балете И. Стравинский обращается к типу протяженной мелодики, обладающей широким дыханием и внутренней инерцией развития. Воспроизводимые в «Поцелуе феи» мелодические обороты напоминают о широком круге сочинений П. Чайковского.

Ни один композитор XX столетия не был так образован, как И. Стравинский. Философия и религия, эстетика и психология, математика и история искусства – все находилось в поле его зрения; проявляя редкую осведомленность, он во всем хотел разобраться как специалист, имеющий собственный взгляд на затронутый вопрос и отношение к трактуемому предмету. Противоречивый творческий облик, яркое дарование и широкий кругозор привлекают к нему многих деятелей культуры в России и за рубежом. «Внезапные переходы» от импрессионизма к неоклассицизму и додекафонии становятся главным свойством творчества И. Стравинского, которое представляется настоящей энциклопедией стилей, в связи с чем, его называли «Человеком тысячи одного стиля», «Композитором-хамелеоном», «Законодателем музыкальных мод».

Природа стиля И. Стравинского проявляется в методах работы с многочисленными прообразами – в вариациях на стили. Балет «Поцелуй феи» на темы П. Чайковского – это качественно новая ступень стилизации музыки XX века, связанная с перерождением самого явления. Стилизация

нового типа в данном балете не предполагает «подчинения» всей системы средств выразительности избранному стилю; здесь имеет место обратное явление: подчинение мелодики П. Чайковского – современному художественному мышлению композитора И. Стравинского, очень искусное по оформлению.

И. Стравинский не является подражателем целостного стиля, – на основе мелодических конструктов П. Чайковского он «пересоздает» его стилистические модели исключительно в индивидуальное творение. Новая стилизация устанавливает своеобразную связь со стилем прошлого, которая, по представлению И. Стравинского, есть особая форма продолжения традиции. Традицию искусства композитор понимает весьма диалектично и ясно осознает ее не только как сумму откристаллизовавшихся принципов музыкального мышления, но и как процессуальную категорию. В «Диалогах» мы находим высказывание композитора по этому поводу: «Традиция – понятие родовое; она не просто передается от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается» [1, С. 218]. Становится очевидным, что И. Стравинский воспринимает традицию как процесс непрерывного обновления отстоявшихся принципов. В «Поцелуй феи» мы наблюдаем строгий отбор, конкретно-стилевую направленность привлекаемых – *производного и базового композиционных конструктов* музыки П. Чайковского: сфокусированная мелодическая интонация и обобщенно-жанровые признаки, – преломляющиеся через индивидуальное авторское видение.

На наш взгляд, в балете «Поцелуй феи» творческое внимание И. Стравинского направлено на сыгравшие ключевую роль в композиционно-хореографическом содержании балета следующие важнейшие *принципы мелодики П. Чайковского*:

- национально-стилевая направленность (опора на традиции русского песенного фольклора и современного ему городского романа);
- волновое развитие тематизма (энергико-секвентное наращивание мелодической вершины);
- движение с противодействием (противопоставление восходящих и нисходящих мелодических интонаций);
- сбережение кульминационных точек (для заключительного раздела произведения или его части);
- гаммообразность – как основа кантиленой певучести (источника энергии интонационных нарастаний);
- избегание интонационной опоры на аккордовые тоны (в сравнительном сопоставлении с композиционными методами венских классиков).

Партитура балета И. Стравинского содержит суть замысла хореографических движений и входящего в него анализа ритмической структуры. Композитор стремится перевести музыку «Поцелуя феи» в язык, который мог бы быть понятным хореографам. Его метод «перевода» состоит в подчеркивании важнейших акцентов и частей хореографических фраз, лишь изредка совпадающих с акцентами и фразами в музыке. Игорь Стравинский не концентрирует собственное внимание на метрических единицах, очевидно, руководствуясь тем, что балетным привычкам отсчет единиц времени более свойственен, чем отсчет тактов неравномерной величины.

Известно, что И. Стравинский относился к творчеству П.И.Чайковского с глубоко профессиональным восхищением и посвятил свой балет «Поцелуй феи» – 35-летней годовщине со дня его смерти. В основе сюжета и сценария балета лежит сказка «Ледяная дева» Г. Х. Андерсена, чья беспокойная натура с чуткой душой и богатым воображением во многом родственна П. Чайковскому. И. Стравинский

развивает данную тему балета следующим образом: фея отмечает таинственным поцелуем ребенка и разлучает с матерью, но 20 лет спустя, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у земли, увлекая в страну вне времени и пространства. Желая почтить музыкально-композиционное творчество П.И. Чайковского, И.Ф. Стравинский выбирает данный сюжет, поскольку видит в нем некую аллегория: «...муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях» [3, С. 316]. В процессе композиционно-хореографического осмысления неоклассического балета И. Стравинского «Поцелуй феи» у учащихся формируется представление о роли мелодики П. Чайковского в данном сочинении и его эстетико-философском содержании: И. Стравинский стремится создать внутренне устойчивое искусство, которое, основываясь на традиции, могло бы явиться духовной опорой, социальной ценностью для человека, оставаясь новаторски смелым.

Список литературы

1. Стравинский, И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / И. Стравинский // Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
2. Стравинский, И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии /Сост., ред. и коммент. В.П. Варунц. ТТ. 1-3 // М.: Композитор, 1998, 2000, 2003.
3. Стравинский, И. Хроника моей жизни / И. Стравинский // М.: Композитор, 2005. – 464 с.

*Истомина Н.С.,
Детская школа искусств № 1,
г. Сургут*

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ ПО РАЗВИТИЮ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КООРДИНАЦИИ НА УРОКАХ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

При обучении детей в хореографических школах и на хореографических отделениях школ искусств, занятия современным танцем начинаются в 5-м классе, когда детям уже известны основы таких танцевальных дисциплин как «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Историко-бытовой танец». Эти виды танца хорошо развивают физические качества детей, такие, как выносливость, координация движения, быстрота реакции, формируются первоначальные навыки и умения в области хореографии. Но этого недостаточно. Так исторически сложилось, что эстетика академических видов хореографии не предусматривает исполнение танца на полу, поэтому только современный танец помогает детям развить навыки пространственной координации на уровне пола, а также использовать пол в качестве партнера или места опоры (при исполнении стоек на руках, переворотов). Также, работая в различных направлениях современного танца, дети учатся координировать движения на разных уровнях пространства. Это дает дополнительные возможности для развития физического аппарата танцовщика. Поэтому актуальность данной работы видится в разработке практических примеров для развития координации в пространстве на уроках современного танца.

В данной работе мы предлагаем применять следующие методы для развития пространственной координации:

Первый метод: «Изменение точки ориентации в пространстве при выполнении кроссовых комбинаций».

Упражнение 1. Перекаты с шага. Исполняются по прямой или диагонали. С правой и левой ноги. Исходное положение: стоя, корпус прямой, руки опущены: «раз и» - выполняется большой шаг вперед (движение переходит в стадию выпада); «два и три и» - совершается перекат на седалищных костях в сторону открытой ноги; «четыре и» - встать на ноги. Движение продолжить, начиная шаг с другой ноги;

Упражнение 2. Стойка на руках с продвижением в комбинации с прыжком. Исполняются по прямой или диагонали. С правой и левой ноги. Исходное положение: стоя, корпус прямой, руки опущены: «раз и» - выполняется большой шаг правой ногой вперед (движение переходит в стадию выпада); «два и» - встать на руки, левая нога поднимается вверх (на 90° и выше), правая нога делает небольшой шаг вправо; «три и» - сделать 2 шага вперед (типа разбега), сначала левой потом правой ногой; «четыре и» - прыжок с левой ноги en tournant, en dedans с приземлением на левую ногу. Далее комбинация повторяется в это же направление.

Второй метод: «Использование импровизации в исследовании пространства зала».

Упражнение 1. Исходное положение: Дети расположены в классе произвольно. В среднем темпе, шагом они начинают перемещаться по пространству, используя различные траектории движения:

- по прямой,
- по кругу,
- по кривой.

Затем переходим на бег и исполняем всё то же самое спиной.

Упражнение 2. Исходное положение, что и в упражнении 1:

- а) Дети двигаются по залу пешком, все время пересекая центр зала.

Затем переходят на бег. Задача – избежать столкновений в центре зала.

б) Дети двигаются по залу, стараясь плотнее подойти друг к другу, и двигаться в группе с разными скоростями, (по заданию педагога). Группа может распадаться и собираться вновь (также по заданию педагога). Когда упражнения 1 и 2 усвоены на шаге и беге, можно переходить к использованию импровизационных движений по тем же траекториям.

Третий метод: «Работа на взаимодействие в паре»

Упражнение 1. В паре есть ведущий и ведомый. Ведомый закрывает глаза, ведущий водит за руку ведомого по пространству класса, стараясь избежать столкновения с другими парами. Затем участники меняются ролями. В дальнейшем при движении можно менять точку соприкосновения, а также менять уровни движения.

Упражнение 2. Исходное положение: партнеры стоят лицом друг к другу, держась правыми руками, параллельная позиция ног, небольшое приседание, оттянуться друг от друга на вытянутую руку. Задача – почувствовать вес партнера, не дать ему упасть: «раз и» - один из партнеров дает небольшой импульс, потянув второго партнера на себя; «два и» - партнер, которого потянули, перемещается на противоположную сторону и оба партнера приходят в исходное положение. Таким образом, можно перемещаться по прямой, диагонали и в произвольном порядке в пространстве класса.

Четвертый метод: «Исполнение упражнений в различных уровнях танцевального пространства».

Упражнение 1. Падения. Исходное положение: Стоим ровно по параллельной позиции ног, стопы находятся под седалищными костями: «раз и» - сделать глубокое приседание; «два и» - совершить мягкое падение на правый бок, при этом на пол укладывается вся правая сторона тела; «три и» - возвратится в положение «сидя», спина прямая; «четыре и» - вернуться в исходное положение. Исполнить все в другую сторону.

Упражнение должно исполняться бесшумно. Падения также могут быть выполнены вперед и назад.

В уроке также используются упражнения, заимствованные из классического танца. Такие как demi-plie, grand plie, battement tendu, battement tendu jete, grand battement, - что также способствует развитию координации.

На уроках современного танца, при помощи комплекса упражнений на полу и в продвижении, учащиеся нарабатывают навыки пространственной координации. Эти навыки помогают юным дарованиям быстрее и качественнее выучивать хореографическую лексику, которую используют в сценической форме – вариации, танцевальной миниатюре, или спектакле. Комплекс практических упражнений, приведенных выше, позволяет более эффективно задействовать группы мышц учащихся, не задействованных при изучении других видов хореографии. Помогает ориентироваться в пространстве танцевального зала или сцены, т.е. грамотно распределять сценическую площадку, плавно выходить из возможных непредвиденных ситуаций.

Список литературы

1. Гиршон, А. Импровизация и хореография. / А. Гиршон // Контактная импровизация – 1999. №1 – С. 7 – 9
2. Иваницкий, М.Ф. Анатомия человека: Учебник для студентов физической культуры / Отв. ред. Б.А. Никитюк. – М.: ФиС, 2004. – С. 34
3. Лях, В.И. Взаимоотношения координационных способностей и двигательных навыков: теоретический аспект // Теория и практика физ. культуры. – 1991 – №3. С. 31 – 35
4. Миловзорова, М.С. Анатомия и физиология человека. / М.С. Миловзорова. – М.: Медицина, 1972. – С. 45.

*Макарова Н.Н.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД РЕФЕРАТАМИ В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Курс музыкальной литературы занимает одно из центральных мест в системе воспитания и обучения будущего музыканта, преподавателя, музыкального просветителя. Наряду с занятиями по сольфеджио, в течение всех лет обучения в музыкальном колледже, у студентов-теоретиков ведется музыкальная литература. Особое место данного предмета заключается в том, что он в большей степени, чем другие дисциплины музыкально-теоретического цикла (гармония, анализ), расширяет кругозор учащихся, способствует их активному подходу к явлениям музыкальной культуры.

На современном этапе преподавания музыкальной литературы для студентов-теоретиков обнаруживаются новые тенденции. Они связаны с переходом от унификации в составлении программы к вариативности. Довольно актуальным и интересным видится введение в курс наименее разработанных тем музыкальной литературы. Конечно, это предприятие факультативное, оно зависит от вкусов, индивидуальных и творческих предпочтений педагога.

Преподавателю колледжа, проявившему смелую инициативу по введению новых тем в учебный курс, важно осознавать, что курс музыкальной литературы это не курс истории музыки, читаемый в вузах. Несмотря на кажущееся наличие между этими предметами общих черт (круг изучаемых явлений музыкальной культуры, хронологический принцип построения тем), все же обнаруживаются значительные различия.

Дело в том, что в основе курса истории музыки лежит изучение общего исторического процесса развития музыкального искусства (по странам, эпохам, жанрам и т.д.). Курс же музыкальной литературы – предполагает изучение конкретных явлений (музыкальных произведений), установка на глубокое изучение личности и творчества крупнейших композиторов. На основе полученных знаний у студента колледжа складывается представление об основных этапах развития музыкального искусства в различные эпохи, также происходит освоение специальной терминологии, фактологического (основанного на конкретном материале, документах) материала [3].

Использование дополнительной информации в учебном процессе влечет за собой и определенные проблемы: как сочетать традиционный метод преподавания музыкальной литературы с новыми тенденциями, предполагающими:

- некоторый выход за рамки требований к освоению курса;
- затрату большего количества времени.

Естественно, выделение часов за счет сжатия обязательных тем в пользу нововведенных – жертвы не оправданные. Преподаватель из опыта знает, что количество часов для изучения курса музыкальной литературы зачастую оказывается не вполне достаточным.

Тем не менее, решение этого острого вопроса видится во введении факультативных занятий. К сожалению, в новых учебных планах факультативы как таковые не прописаны. Возможность глубокого познания предмета может быть реализована за счет организации кружка любителей зарубежной / русской музыки. Однако ожидания преподавателя могут быть не вполне оптимистичными. Жанр факультатива-кружка предполагает некоторую долю «необязательности». Студенты не преминут воспользоваться этой возможностью: в реальности может оказаться так, что занятия будут пропускаться, материал будет казаться трудным и,

может быть, вовсе не нужным. В итоге время и силы преподавателя, потраченные на подготовку к очередному занятию в кружке, могут стать напрасными.

Иной путь выхода из проблемы видится в работе учащихся над рефератами под руководством преподавателя, ведущего курс. Слово «реферат» (в переводе с латинского *refere* – «докладывать, сообщать») в широком понимании означает краткое изложение проблемы по определенной теме на основе одного или нескольких источников.

Данная статья посвящена обобщению опыта, полученного в процессе научного руководства курсовыми работами студентов-теоретиков второго года обучения по предмету «Зарубежная музыкальная литература».

Нами выделены два вида реферата, две формы работы:

1. Реферат-сообщение как форма структуризации знаний учащихся.
2. Курсовая работа-реферат работа как форма самореализации учащихся.

Уверены, что каждый преподаватель сталкивается с трудностями при подготовке к проведению занятий обзорного типа, которые вытекают из многопрофильности тем, а также связаны с обилием материала и необходимостью установления межпредметных связей. Реферирование как форма работы студентов нами видится как один из активных и эффективных способов изучения обзорных тем (например, «Музыкальные инструменты Древней Греции», «Вокальные жанры эпохи Возрождения», «Инструментальная сюита в эпоху барокко» и т. д.). В связи с этим, монологи преподавателя может быть заменены семинаром-дискуссией, где каждый участник активно задействован в учебном процессе. Важно, чтобы подготовка к подобным занятиям начиналась заранее: преподаватель обязательно должен помочь учащемуся в отборе необходимого информационного и демонстрационного материала; должен просмотреть и отредактировать текст для выступления на уроке. Подобный вид реферата

рекомендуется выполнять учащимися на протяжении всего времени изучения курса, не менее одного раза в семестр.

Слово «реферат» используют также в качестве синонима курсовой работы, порой встречаются и такие понятия, как «курсовая работа-реферат». Смысл этих названий один: курсовые работы (рефераты) становятся своеобразным итогом изучения того или иного учебного курса. В музыкальном колледже студенты-теоретики за все время своего обучения трудятся над написанием работ по нескольким предметам: во втором семестре – по «Элементарной теории музыки (далее – ЭТМ – *прим. автора, Н.М.*)», в четвертом семестре – «Зарубежной музыкальной литературе», в пятом семестре – «Гармонии», в шестом семестре – «Русской музыкальной литературе, в седьмом семестре – «Анализу музыкальных произведений». Курсовая работа предполагает разные жанры: с одной стороны, это реферат как изложение проблемы, концепции одного автора и обзор литературы по выбранной теме; с другой стороны – курсовая работа с элементами реферата и самостоятельного анализа.

Так или иначе, учащийся работает не только с учебной (в меньшей степени), но и с научной литературой (в большинстве). Научный язык труден для восприятия подростками. Поэтому на первых порах удобнее и легче работать над рефератами-обзорами. Так, по курсу ЭТМ (первый год обучения) полезно глубже изучить элементы музыкальной речи: «Мелодия», «Интервалы», «Выразительные свойства интервалов», «Аккордика», и т. д. Здесь важна сравнительная работа с учебниками, структуризация знаний (налицо переклички с первым видом реферата), выбор наиболее адекватной классификации тех или иных элементов.

Во втором году обучения студенты выполняют курсовую итоговую работу по «Зарубежной музыкальной литературе». К этому времени учащиеся имеют определенный «багаж» знаний по данному предмету. На данном этапе очень важно учесть индивидуальные особенности каждого

ребенка. В силу переходного возраста (16 – 18 лет) с его особенным протеканием разных физических изменений, можно наблюдать различие в развитии способностей учащихся. Одни дети способны своими словами хорошо изложить мысли, содержащиеся в определенном источнике, но не стремятся систематизировать знания. Другие же проявляют любознательность, стремление к познанию информации. В связи с этим, выбор тем для курсовых работ должен быть осуществлен, учитывая возможности учащегося. Главное, чтобы работа была по силам, ее трудоемкость ни в коей мере не должна затмевать самостоятельную работу студента по другим предметам (занятиям по сольфеджо, гармонии, фортепиано и т.д.). Темы работ могут быть связаны с освещением малоизвестных страниц зарубежной музыки, а также обозначением нового подхода к анализу известного произведения.

Первой группе студентов очень полезно поработать над рефератом в виде краткого изложения основных мыслей заданного источника. В данном случае возможен риск полного или частичного переписывания текста оригинала. Важно призвать студента терпению, научить правильно читать предложение, научить формулировать к нему несколько вопросов. Признаком правильно сформулированного вопроса – ясный ответ предложением из текста оригинала. Далее – правильно задавать парутройку вопросов к абзацу и т.д. В итоге у студента появляется сознательное отношение к реферированию материала, появляется чувство удовлетворения от не напрасно вложенных сил.

Иная ситуация складывается в работе с более продвинутым студентом, проявляющим склонности анализировать, размышлять, находить связи между разными явлениями, способности логически выстраивать собственную мысль. Учащемуся можно предложить выбрать темы или помочь самому сформулировать проблемные темы, связанные с анализом малоизученного произведения зарубежного композитора

(история создания, исторический контекст, особенности замысла, стилистические черты, структура произведения), установлением связи между явлениями культуры («Поэзия А.Мицкевича и прелюдии Ф.Шопена: к вопросу о взаимосвязи, «Картины природы в романсах Н. Римского-Корсакова») и т.д.

На третьем и четвертом курсах пишутся работы по «Анализу музыкальных произведений», «Гармонии» и «Русской музыкальной литературе». В выборе тем, жанра и форм курсовых работ педагогу желательно обращать внимание на постановку проблемных вопросов, на аналитическую сторону работы, ее неограниченную пользу в воспитании будущего профессионала.

Приведем пример из собственного опыта. Весной 2014 года под руководством автора данной работы были написаны четыре курсовые работы по «Зарубежной музыкальной литературе». Все темы были связаны с западноевропейской оперной музыкой. Две студентки излагали мысли из двухтомника П. Луцкера и И. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» [1; 2]. Работа третьей студентки была посвящена итальянской опере XIX века: «Опера Г. Доницетти «Любовный напиток»: особенности претворения жанра оперы-*buffa*». Четвертая студентка работала над освещением проблемы оперного творчества Р. Вагнера: «Достижения и новаторство в творчестве Рихарда Вагнера на примере оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Процесс работы над рефератами шел активно, продуктивно. Студентки трудились с воодушевлением, на замечания наставника реагировали адекватно, ошибки исправлялись. На стадии завершения работ в ходе проверки руководителем текста за компьютером, студенты научились сами находить ошибки в собственном тексте: несогласованность окончаний, времени, пунктуационные и орфографические недочеты.

Обобщая полученный опыт, выразим некоторые рекомендации по руководству над работами:

1. Важно понять, что курсовая работа – средство самореализации студента.
2. Выбор темы для работы должен быть близок учащемуся.
3. На подготовительном этапе работы очень ценен отбор научной литературы по данной теме. Приоритет по возможности сохранить за современным исследованиями. В то же время следует учитывать имеющиеся фундаментальные монографические работы, созданные в более раннее время.
4. Работа над ровностью стиля письма.
5. Недопустимость неточностей в формулировках понятий. Термины должны быть однозначны.
6. Единообразие во всем: шрифт, стиль оформления таблиц, примеров, ссылок. Отсутствие гиперссылок.
7. Привитие знаний стандартов оформления научного текста: шрифт, номер кегля, междустрочные интервалы, выравнивание текста, границы полей и т.д.
8. Правильное оформление титульного листа, сносок, цитат.
9. Знание новейшего ГОСТа о правилах оформления списка литературы, ссылок на электронный ресурс.
10. Отбор репрезентативных примеров (нотных, иллюстративных) для вставки в текст.
11. Правильное написание введения и выводов. Их текст не должен представлять краткий конспект мыслей, написанных в основном разделе работы. Важно запомнить структуру введения: обоснование актуальности, формулирование цели и задач, практической значимости работы.

12. Научная этика. Уважительное отношение к чужому умственному труду. Непозволительно использование в работах чужих мыслей без оформления цитат и ссылок на источник. Важно довести до учащегося, что плагиат приводит к ухудшению качества получаемого образования.

Следующим этапом курсовой работы является ее защита. Как правило, она проходит на собрании отдела «Теория музыки». В данной ситуации руководителю важно донести до учащегося, что процедура защиты не предполагает негативного отношения или недоверия к написанной им работе со стороны других преподавателей. Обязательным пунктом может стать предварительная встреча автора-студента и рецензента-педагога, где студент может получить возможные вопросы (к ответам на которые можно подготовиться заранее). К оценкам и замечаниям рецензента студенту не стоит относиться болезненно, лучше их принять (в любом случае это ценные советы для будущих работ). Пожалуй, наиболее психологически сложными для студентов становятся дополнительные вопросы, звучащие во время защиты от других педагогов. Конечно, появление некоторых можно предугадать, но как быть с неожиданными вопросами, подчас «выбивающими из колеи»? Личная практика показывает, что это серьезная стрессовая ситуация не только для подростков, но и взрослых людей. Важен конструктивный психологически настрой («Эту тему я знаю лучше всех...»), не паниковать. Если вопрос связан с определенной проблемой, не затрагиваемой в работе, то лучше постараться проанализировать вопрос вслух (ведь никто не мешает говорить) и по возможности ответить на него. Иногда сам ответ скрыт в вопросе. Главное знать, что от студента хотят услышать его личное мнение. Хочется выразить свои пожелания и преподавателям. Защита – это не мероприятие по публичному «разоблачению» и признанию студента профнепригодным (если работа слабовата), и, наконец, не повод для

«расстрела» с помощью каверзных дополнительных вопросов. Очень важно создать творческую, доброжелательную обстановку, помочь защищающемуся студенту находить выходы подчас из трудных ситуаций, дать понять, что его публичное выступление – это очередное преодоление ступени, приближающей его к будущей профессии учителя, исследователя-музыковеда, лектора, наконец. В обратном случае может возникнуть комплекс неполноценности, отторжение к выбранной специальности и т.д.

Подытоживая сказанное, отметим, что создание благоприятного климата играет очень важную роль в воспитании будущих специалистов. Доверительное отношение педагога и студента, совместная их творческая деятельность – залог успеха в приобретении знаний и навыков учащегося. Формы совместной работы могут быть разными. В курсе музыкальной литературы реферат – один из приоритетных. Таким образом студенты получают представления об общем процессе развития музыкальной культуры в ее взаимосвязи с другими видами искусства, различными областями духовной жизни человека.

Список литературы:

1. Луцкер, П., Сусидко, И. Итальянская опера XVIII века Ч 1 / Луцкер, П., Сусидко, И. – М.: Классика-XXI, 1998. – 438 с.
2. Луцкер, П., Сусидко, И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2 / Луцкер, П., Сусидко, И. – М.: Классика-XXI, 2004. – 768 с.
3. Методика преподавания музыкальной литературы: Программа курса по специальности «Музыковедение» для студентов теоретико-композиторского факультета и факультета татарского музыкального искусства / Сост. Порфирьева Е. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2009. – 26 с.

*Надеина И.В.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ КАК СПОСОБ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО И ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РЕБЁНКА

Многочисленные исследования учёных подтверждают положительное влияние музыки на развитие ребёнка. Американские исследователи (X. Leng, G. Shaw) утверждают, что мозг человека с момента рождения способен к восприятию музыки, и она является, своего рода, предъязыком. После рождения «классические малыши» гораздо лучше следят глазами за предметом, быстрее начинают держать бутылочку двумя руками, а их первым лепетом являются не односложные просьбы-требования, а короткие фразы из двух-трёх слов. Научный анализ подтвердил, что связано такое «продвинутое» поведение исключительно с музыкальным опытом, который эти дети получили еще до рождения.

В период от 0 до 3 лет интеллектуальное развитие ребёнка в очень большой степени зависит от того, в какой социальной среде он развивается. Сейчас не вызывает споров утверждение, что генетические задатки – это не единственный ориентир развития человека; огромное значение имеет социальная среда, в которой он живёт. Более того, многие учёные утверждают, что именно социальная среда – подлинный источник развития ребёнка. Поэтому так важно, кто рядом с малышом, чем и как с ним занимаются.

Почему период раннего детства является уникальным по своим потенциальным возможностям? Всё дело в особенностях развития нашего мозга, для которого период раннего детства очень важен: именно тогда

закладывается интеллектуальная база, на основе которой в последующем будет развиваться умственная деятельность ребёнка. Раннее детство – период активного роста мозга, развития межнейронных связей.

Такой, особо благоприятный период реагирования мозга на внешние воздействия, период особой гибкости и пластичности нервной системы называют «сензитивным периодом развития психических функций». Весь дошкольный период можно считать сензитивным периодом, хотя первые 3 года считаются наиболее благоприятными для формирования базы, на которой будут по спирали развиваться интеллектуальные и творческие навыки ребёнка. Вот почему социальная среда – мощнейший влиятельный фактор в развитии малыша.

Предположим, что учёные нас убедили в том, что дошкольный возраст и особенно раннее детство – тот временной фундамент, когда возможно заложить росточки будущей жизненной гармонии: интеллекта, духовности, культуры, успешности и т.д. Возникает новый вопрос: почему занятия именно *музыкальным искусством* являются одним из лучших средств и путей общего развития ребёнка. В настоящей статье представлены некоторые позиции учёных по указанной проблеме и приведены выводы о том, как влияет на мозг, нервную систему, здоровье, в целом, восприятие музыки:

- оптимизация функций дыхания и кровообращения;
- активизация иммунных процессов;
- активизация работы мозга и взаимодействия полушарий;
- реализация уникальной возможности равнозначного развития полушарий;
- оптимизация регуляции обменных процессов в организме;
- профилактика сердечно-сосудистых заболеваний при условии занятий на музыкальных инструментах, развивающих пальцевую моторику;

- профилактика заболеваний органов дыхания при условии занятий на духовых инструментах;
- снижение уровня тревожности;
- повышение чувствительности слуховых и зрительных анализаторов;
- оптимизация психических процессов внимания, восприятия и запоминания;
- положительное влияние на развитие умственной работоспособности и психомоторики;
- более активное развитие речи;
- более активное формирование аналитических мыслительных навыков, вычислительных навыков;
- активное содействие воспитанию самодисциплины ребёнка.

Это результаты исследований последнего столетия, но так ли новы подобные взгляды на занятия музыкой? Конечно же, вопросы влияния музыкального искусства на людей волновали учёных ещё в древности.

Работая с древнейшими учениями земных цивилизаций, знакомясь с описанием тысячелетиями накопленного опыта воздействия музыки на человека, животных и даже растений, исследователи определили три направления влияния музыки на человека: на его духовность, интеллект и физиологию.

Физиология. Глубокая связь музыки с медициной характерна уже для античных времён. Аристотель считал, что музыка через катарсис снимает тяжёлые психические переживания. Гиппократ также в своей медицинской практике использовал благотворное влияние музыки на больных. Авиценна называл мелодию нелекарственным способом лечения (наряду с диетой, запахами и смехом) и сильнейшим средством профилактики нервно-психических расстройств.

Духовность. В древней Греции музыкальному искусству отводилась главенствующая роль в воспитании. Фундамент философии музыкального воспитания и образования заложил Платон. Греческая Paideia была не просто воспитанием и образованием, но введением в культурную жизнь общества. Она стала первым в истории человечества образцом целостной философской системы непрерывного музыкального воспитания и образования. Фундаментальным понятием музыкально-педагогической концепции Платона является гармония. По мнению философа, слышимая человеком гармония, водворяет гармонию в его душу. А значит, делает его добродетельным.

Интеллект. Влияние занятий музыкальным искусством сказывается, прежде всего, на специфике формирования и функционирования мозга детей. Музыкальная деятельность (пение, движение под музыку, музицирование, слушание музыки и т.д.) в раннем детском возрасте открывает доступ к врожденным механизмам, ответственным не только за восприятие и понимание музыки, но и, что архиважно, расширяет использование этих механизмов для образования других высших функций мозга. По мнению учёных, музыка обладает мощным «эффектом перемещения» или, как его ещё называют, «перемещением обученности». Знания и навыки, полученные во время занятий музыкой, как бы автоматически перемещаются и становятся основой для усвоения другого вида учебной деятельности.

Итак, мы достигли убеждения и в том, что музыка – уникальный материал для общего, гармоничного развития ребёнка, в том числе, интеллектуального; и в том, что занятия ею должны начинаться как можно раньше. Каким же образом это делать, если малыш 3-4-5 лет не умеет считать, не умеет читать, ведь занятия предполагают не только прослушивание музыки, но и активное творчество, обучение игре на инструменте. Конечно, и форма занятий, и содержание должны быть

интересны и понятны маленькому ребёнку. С формой всё достаточно ясно: это игра, сказка, творческие формы общения и т.д. Но как игру сделать не просто интересной, но и обучающей. Как использовать занятия музыкой так, чтобы выстроить прочную платформу для дальнейшего развития интеллекта уже в школьном возрасте?

Отвечая на данные вопросы, автор статьи берет на вооружение тот факт, что малыши достаточно рано начинают различать цвета (в 3 – 4 года). Поэтому вполне обоснованным стало «цветовое» решение этой проблемы: у каждой нотки не только своё имя, но и свой цвет. Цвета выбирались в связи с конкретными стихами, названиями, картинками и имеющимся жизненным опытом самого малыша. Параллельно накладываются звуковые ассоциации: песенка на изучаемой ноте, исполнение на ней простейших ритмических последовательностей, выкладывание песенки на нотном стане с помощью наглядного материала, исполнение ансамблем и т.д. Таким образом, «цветовая нотная азбука» позволяет с первых же уроков знакомиться с нотами и работать по специальным нотным пособиям (в цветовом решении) с очень маленькими по возрасту учениками. Усвоение любого элемента музыкальной грамоты происходит по следующей цепочке: название – стихотворение – цвет – рисунок. У каждого интервала или аккорда – также знакомый образ, связанный с детскими ассоциациями, которые определяются его гармонической окраской.

В основе практически каждой формы работы – осознанная слуховая и мыслительная деятельность: всё слышимое выкладывается нотами-макетами на нотном стане и, конечно, исполняется на инструменте. С одной стороны, она закладывает интеллектуальную базу в целом и крепкую музыкально-теоретическую базу в частности. С другой – это увлекательная игра для дошкольника, формирование стойкой мотивации к музыкальному обучению.

Цветовое восприятие звуковысотности позволяет освоить все основные элементы музыкальной грамоты: ноты, длительности, интервалы, аккорды, гармонические функции и др.

В заключение необходимо отметить, что настроившись на такой творческий способ работы с детьми, нужно обязательно обращаться к бесценному опыту наших ведущих музыкантов и педагогов. Любая инновация должна дополнять, расширять, углублять то, что уже наработано признанными мастерами

Список литература

1. Вюнш, В. Формирование человека посредством музыки / В. Вюнш. – М.: Московский центр Вальдорфской педагогики «Парсифаль», 2007.
2. Грохотов, С.В. Как научить играть на рояле. Первые шаги / С.В. Грохотов. – М.: Издательский дом «Классика - XXI», 2006.
3. Ибуки, М. После трёх уже поздно. // [Электронный ресурс] / Режим доступа http://royallib.ru/book/ibuka_masaru/posle_tryoh_uge_pozdno.html.
4. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М.: Таланты - XXI век, 2004.
5. Сузуки, Ш. Взращённые с любовью. Классический подход к воспитанию талантов / Ш. Сузуки. – Минск: Попурри, 2005.
6. Юдовина-Гальперина, Т.Б. За роялем без слёз, или Я – детский педагог / Т.Б. Юдовина-Гальперина. – СПб.: Союз художников, 2002.

*Наумова Е.Б.,
Детская музыкальная школа № 1,
г. Курган*

ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Основная идея модернизации российского образования состоит в том, что оно должно стать индивидуальным, личностно-ориентированным, а затем и профильным. Ведь всем давно известно, что мотивированный, заинтересованный школьник учится с удовольствием, а значит не испытывает психологического стресса сам и не «третирует» учителя, которому необходимо в него что-нибудь втащить усилием своей воли. Девиз современной педагогической деятельности: «Учение без принуждения». И здесь на помощь приходят уроки – игры, которые разумно проводить наряду с традиционными формами. Игровые технологии чаще используются в старших классах. На таких уроках ученики работают более активно. Если же урок построен в форме соревнования, то, естественно, у каждого учащегося возникает желание победить, а для этого нужно иметь хорошие знания. После подобного урока можно услышать от детей фразу: «Давайте ещё поиграем», что свидетельствует об успешности.

В отличие от игр вообще, *педагогическая игра* обладает существенным признаком – чётко поставленной целью обучения и характеризуется учебно-познавательной направленностью. Игровая форма занятий создаётся при помощи игровых приёмов и ситуаций, которые выступают как средство стимулирования учащихся к познанию нового.

Реализация игровых приёмов и ситуаций происходит по таким основным направлениям:

- дидактическая цель ставится перед учащимися в форме игровой задачи;
- учебная деятельность подчиняется правилам игры;
- учебный материал используется в качестве её средства, в учебную деятельность вводится элемент соревнования, который переводит дидактическую задачу в игровую;
- успешное выполнение дидактического задания связывается с игровым результатом.

Требования к подбору игр:

1. Игры должны соответствовать определенным учебно-воспитательным задачам, программным требованиям к знаниям, умениям и навыкам.
2. Игры должны соответствовать изучаемому материалу и строиться с учетом подготовленности учащихся и их возрастных особенностей.
3. Игра должна быть построена на интересе, ученики должны получать удовольствие от игры, обязателен элемент соревнования между участниками игры.

Выделяют следующие виды дидактических игр:

1. *Игры-упражнения.* Они совершенствуют познавательные способности учащихся, способствуют закреплению учебного материала, развивают умение применять его в новых условиях. Примеры игр-упражнений: кроссворды, ребусы, викторины.
2. *Игры-путешествия.* Эти игры способствуют осмыслению и закреплению учебного материала. Активность учащихся в этих играх может быть выражена в виде рассказов, дискуссий, творческих заданий.

3. *Игры-соревнования.* Такие игры включают все виды дидактических игр. Учащиеся соревнуются, разделившись на команды.

В своей педагогической работе автор статьи использует использует игровые технологии уже более 20 лет. Целесообразность и применение дидактических игр на разных этапах урока различна. Поэтому использовать их лучше при проверке результатов обучения.

Когда идет опрос, одновременно может говорить только один ученик. А что делать остальным? Им остается слушать или делать вид, что слушают. Как же сделать так, чтобы наибольшее количество учеников смогло ответить на вопрос? Главная цель контроля и опроса, с точки зрения автора статьи, направлена на выявление достоинств и знаний, а не на поиск пробелов и недостатков ученика. Поэтому можно разнообразить формы традиционных устных проверок, фронтальных опросов, для активизации учащихся. Начать с того, что опрос не должен вызывать у учащихся «зубной боли и скрежета» – ведь каждый отвечает по степени своей подготовки и имеет право выбрать форму опроса. Разный уровень заданий позволяет проверить тех, кто, как правило «нем» и ему легче ответить письменно. А кто-то согласен получить тройку лишь бы не заниматься поисками дополнительного материала. В педагогике наших дней существует более 50 технологий, в том числе компьютерная. На ней стоит остановиться подробнее т.к. использование ПК в учебном процессе сегодня – это производственная необходимость. Это основной набор материалов для организации и проведения обучения с использованием современных мультимедийных и информационных технологий, позволяющих по-новому использовать текстовую, звуковую, графическую, и видеоинформацию. Это могут быть: рекомендации, инструкции, дополнительная литературы, учебные шаблоны, работа в электронной библиотеке, создание публикаций, презентаций, буклета, редактирование текста, подбор графической информации (фото, рисунки, таблицы, тесты),

выполнение домашнего задания на компьютере с последующей демонстрацией на уроке.

Обучающих программ по музыкальным предметам, откровенно говоря, нет, а те, что имеются в наличии не совсем подходят нам. Наиболее активно ПК используется для просмотра обучающих энциклопедий, коллекций электронных библиотек и аппарат для доступа в Интернет.

Но ПК – это не только все перечисленное выше, но и:

1. Программы для пения караоке (с оценкой пения, запись вокала, курс сольфеджио, обучение чтению с листа).
2. Музыкальные конструкторы, которые позволяют конструировать музыку из отдельных блоков. Использование этой программы дает толчок для творчества на уроках композиции и сольфеджио.
3. Музыкальные энциклопедии: «Энциклопедии классической музыки», «Энциклопедия музыки Кирилла и Мефодия», «Энциклопедия оперы и балета»
4. Обучающие программы.
5. Телекоммуникационные проекты: переписка, информационный обмен, создание базы данных, поиск информации, электронное сочинение, моделирование.

Основными факторами, тормозящими, данный процесс в школах является «компьютерная безграмотность» педагогов, чаще уже предпенсионного и пенсионного возраста, а также материальные ограничения и возможности учебных заведений.

Виды и формы инновационных уроков:

1. *Урок-викторина* – показать знания терминов, дат, формулировок.
2. *Урок взаимообучения* – дети делятся попарно и задают вопросы, ставят отметки.
3. *Конкурс знаний, умений и творчества* – школьный праздник-игра, олимпиада творчества.

4. *Урок – игра* – с костюмами, фантазированием, актерством.
5. *Урок – поход* – моделируется переход от задания к заданию (станции). Жюри ставит баллы.
6. *Урок – суд* – модное явление «суд-истории», «суд-времени».
7. *Урок-лекция, рассказ* – составить тезисы, проставить пропущенные слова, термины, даты.
8. *Урок самостоятельного поиска знаний* – из данных источников найти ответы на вопросы.
9. *Урок – экзамен* – заранее совместно с учащимися составляются билеты и проводится микроэкзамен.
10. *Урок-соревнование* – 2 – 3 команды и судья. Вопросы и ответы, оценка выставляется в баллах.
11. *Урок без правил* – делают кто, что хочет, (запрещено кричать и бегать). В конце пояснить чему научились, от чего откажетесь.
12. *Урок контроля знаний можно провести в следующих формах:*
13. *Метод бригадного подряда* – 1-й отвечает, 2-й оценивает, 3-й дополняет, 4-й письменно составляет тезисы.
14. *Составление кроссвордов* – 5 – 6 слов по пройденной теме с формулировкой вопросов. На следующем уроке кроссворд можно дать как задание.
15. *Опрос в форме диалога* – вопросы составляют и задают друг другу сами ученики. Оценки выставляют с комментариями.
16. *Фронтальный опрос с помощью карточек* – задача команды набрать как можно больше.
17. *Скорая предметная помощь* (Дальтон – план) – преподаватель может помочь ответить на вопросы в другой день, например с 17 ч. до 19 ч. или в свободное время.
18. *Понятийный диктант* – биографический диктант композиторов.

19. *Терминологическая разминка* – оперный, балетный словарик.
20. *Конкурс шпаргалок* – быстро, кратко, точно и разборчиво записать всю важную информацию на небольшом листочке.
21. *Работа с книгой* – самостоятельная домашняя работа: 3 – 4 балла получает тот, кто использовал только учебник, 4 и 5 с использованием дополнительной литературы.
22. *Реферирование материалов из Интернета* – инсент – это подчеркивание ключевых слов текста. Используется как домашняя, так и классная работа.
23. *Составление «кластера» по теме*. Кластер – это «гроздь». Построение логических связей учебного материала. Можно соединить с «инсентом».
24. *Составление «толстых» и «тонких вопросов»* – «Толстые» вопросы – это вопросы, требующие неоднозначного ответа. Например: «Объясните, почему...?», «Что будет, если...?». Тонкие отвечают на вопросы: «Кто...? Что...?», «Когда...?», «Назовите...?».

Из всего вышесказанного вытекают следующие правила, которыми следует неукоснительно руководствоваться при проведении контроля:

1. Контроль должен носить регулярный характер.
2. Контроль должен охватывать максимальное количество учащихся за единицу времени.
3. Поэтому в каждом отдельном случае он не должен занимать много времени.

Список литературы

1. Янковский, Н.К. Дидактическая игра как средство развития творческой активности школьников // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://bio.1september.ru/article.php?ID=200001403>.

*Павлова М.В.,
Детская школа искусств,
пгт. Игрим, ХМАО – Югры*

ПРОБЛЕМНО-МОДУЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ В ОРГАНИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ДШИ

Современная педагогика как наука находится в процессе постоянного развития, изменяются цели, которые ставит перед собой образование, совершенствуются педагогические методы, появляются новые идеи. Вместе с тем, фактическая система образования обладает достаточной инертностью к нововведениям, что, с одной стороны, является сдерживающим фактором для развития теории педагогики, а, с другой стороны, имеет и положительный эффект, поскольку такая инертность носит системосохраняющий характер. В современной России в условиях относительной либерализации системы образования получили возможность своего развития и воплощения на практике различные педагогические технологии, концепции и методы обучения.

Одной из эффективных технологий направленных на повышение качества подготовки обучающихся является проблемно-модульная технология. В ее основе лежит пересмотр целевых установок, принципов и содержания обучения. Технология построена на интеграции «усилий» трех ведущих факторов: «сжатия», модульности и проблемности. «Сжатие» и модульность направлены на обеспечение мобильности знания, а проблемность в сочетании с модульностью обеспечивает гибкость в применении методов обучения [5, С.8]. Она отличается от традиционной системы и направлена на развитие субъектности обучаемого.

Однако переход к проблемно-модульной технологии обучения сопряжен с трудностями методического и психологического характера.

Анализ нормативной базы, структурирование учебной информации требует *огромных трудозатрат*.

Модульное обучение – это инновационная технология обучения, основанная на деятельностном подходе и принципе сознательности (осознаются программа обучения и собственная траектория обучения), характеризующаяся замкнутым типом управления благодаря модульной программе обучения [1, С. 97].

Модульная технология обучения – реализация процесса обучения путем его разделения на систему «функциональных узлов» – особых операций. Каждому «функциональному узлу» соответствует модульный блок или модуль с набором учебных элементов. На выходе из модуля организуется процесс контроля, что позволяет организовать обучение с гарантированно высоким результатом [3, С. 47]. Технология модульного обучения является одним из направлений индивидуализированного обучения, позволяющим осуществлять самообучение, регулировать не только темп работы, но и содержание учебного материала.

Цель модульного обучения – создание наиболее благоприятных условий для развития личности обучающегося путем обеспечения гибкого содержания обучения, приспособление дидактической системы к индивидуальным возможностям, запросам и уровню базовой подготовки обучающихся посредством организации учебно-познавательной деятельности по индивидуальной учебной программе [7, С. 69].

Четкость и определенная логика действий обучающихся, постоянное подкрепление своих действий на основе самоконтроля, индивидуальный темп учебно-познавательной деятельности пришли в модульное обучение из *программированного*. Кибернетический подход обогатил модульное обучение идеей гибкого управления деятельностью обучающихся, переходящего в самоуправление.

В нашу страну модульное обучение проникло в конце 1980-х годов благодаря трудам исследователя П. Юцявичене [8].

Обобщая исследования по модульному обучению, П.А. Юцявичене подчеркивает: «Сущность модульного обучения состоит в том, что обучающийся более самостоятельно или полностью самостоятельно может работать с предложенной ему индивидуальной учебной программой, содержащей в себе целевую программу действий, банк информации и методическое руководство по достижению поставленных дидактических целей. При этом функции преподавателя могут варьироваться от информационно-контролирующей до консультативно-координирующей» [8, С. 136].

Начиная с 1990-х годов создаются принципиально новые концепции модульного обучения, органично сочетающие идеи этого вида с другими. Например, созданы концепции, сочетающие модульную и контекстную (Н.В. Бородина, Н.Е. Эрганова) и др. [3, с. 16], модульную и проблемную технологию (М.А. Чошанов) [7, с. 5].

Анализ работ С.Я. Батышева, И.Б. Сенновского и П.И. Третьякова, М.А. Чошанов, П.А. Юцявичене и других позволил выделить следующие основные принципы модульного обучения: модульности, деятельности, структуризации содержания на отдельные логически завершенные части, гибкости, динамичности, осознанной перспективы обучения, паритетности взаимодействия педагога и обучающегося.

Анализ отечественных исследований по проблеме проектирования технологий модульного обучения (Р.С. Бекирова, Н.В. Борисова, Д.Е. Назаров, М.А. Чошанов, П.А. Юцевичине и др.) позволил выявить тенденцию разработки *лично-деятельностных образовательных технологий*, в основе которых лежат лично-деятельностный подход, проблемное изложение содержания и рефлексивность поведения [8, С 117].

Проблемное обучение – такая организация учебных занятий, которая предполагает создание педагогом проблемных ситуаций и активную самостоятельную деятельность обучающихся по их разрешению, в результате чего и происходит творческое овладение знаниями, навыками, умениями и развитие мыслительных способностей [4, С. 48].

При такой организации обучающиеся смогут увидеть смысл собственной работы, и в процессе изучения материала одновременно станут овладевать «технологической стороной» процесса собственного творения, станут подлинными субъектами образовательной деятельности.

Общеизвестно влияние *проблемного обучения* на активизацию мыслительной деятельности обучающихся, на формирование нестандартных подходов к решению проблем и, наконец, на развитие творческого мышления. Процесс обучения строится как диалогическое общение и взаимодействие, при котором обучающиеся лично интеллектуально и социально активны и инициативны, заинтересованы в суждениях друг друга, совместно выбирают наиболее обоснованные варианты разрешения проблемной ситуации.

Путь познавательной деятельности обучающегося при проблемном подходе более длителен, интересен и продуктивен с точки зрения развития его мышления и личности. На всех этапах работы обучающиеся находятся в исследовательской позиции.

Главной линией проблемного обучения в предлагаемой технологии должна быть установка на раскованность мышления обучающихся, отход от излишней стандартизации в подходах к решению различных задач, которой, к сожалению, еще иногда страдает обучение. Эта раскованность должна служить, прежде всего, пробуждению неисчерпаемого творческого потенциала личности, в основе деятельности которой лежит созидание.

Автором технологии проблемно-модульного обучения является доктор педагогических наук, профессор М.А. Чошанов, который в своей

работе «Гибкая технология проблемно-модульного обучения» раскрывает суть данной технологии. По мнению автора, эффективность процесса обучения трудно обеспечить классическими или отдельными новыми методами, поэтому необходима взаимосвязь и интеграция различных методов обучения, их взаимодополнение и взаимоусиление [8, С 27].

Ведущей характеристикой технологии проблемно-модульного обучения является гибкость, пронизывающая все основные компоненты данной технологии. Гибкость выступает как целостное качество, образованное в результате интеграции слагаемых проблемно-модульного обучения. Характерные особенности, взаимосвязи принципов личностно-деятельностных педагогических технологий и высокая технологичность модульного обучения служат дополнительным основанием к созданию целостной педагогической технологии, концептуально основанной *на интеграции систем проблемного и модульного обучения.*

В проблемно-модульном обучении составляющие элементы не только систематизированы и интегрированы в единое целое, но и «породили» новое синтетическое качество – *гибкую* результативную технологию, обеспечивающую гарантированное достижение определенного уровня компетентности. Теоретическая значимость и новизна предлагаемой технологии состоит в том, что принципы системного квантования, проблемности и модульности рассматриваются в целостности, в органическом единстве. [2, С. 31; 7, С. 8 – 19].

Выбранная тема не случайна, ее определила сама жизнь, с ее радикально изменившимися реалиями, с многообразием противоречий и потребностей. Целенаправленная работа по освоению технологии проблемно-модульного обучения позволила автору увидеть новые подходы по организации учебно-творческой деятельности обучающихся детской школы искусств, а по результатам апробации наметить основные направления по более широкому внедрению проблемно-модульных

подходов в образовательный процесс. Приобретенный опыт дает возможность совершенствовать разработанные обучающие модули, адаптировать их к различным уровням образования. Подобная технология используется нами с целью совершенствования самого образовательного процесса, для развития мотивации в учении.

Список литературы

1. Батышев, С. Я. Блочно-модульное обучение / С. Я. Батышев // Транс-сервис, 1997. – 255 с.
2. Беспалько, В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько // Педагогика, 1989. – 192 с.
3. Бородина, Н. В. Основы разработки модульной технологии обучения / Н. В. Бородина, Н. Е. Эрганова // Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 1994. – 105 с.
4. Михайлова, Н. Н. Комплексный подход к применению педагогических технологий / Н. Н. Михайлова, О. А. Семенов. // Академии, 2001. – 132 с.
5. Олейникова, О.Н. Модульные технологии: проектирование и разработка образовательных программ / О.Н. Олейникова, А.А. Муравьева, Ю.Н. Коновалова, Е.В. Сартакова // Альфа-М; ИНФРА – М, 2010. – 256с.
6. Третьяков, П. И. Технология модульного обучения в школе / П. И. Третьяков, И.Б. Сенновский // Новая школа, 1997. – 352 с.
7. Чошанов, М. А. Гибкая технология проблемно-модульного обучения / М.А. Чошанова // Народное образование, 1996.– 160 с.
8. Юцявичене, П. А. Теория и практика модульного обучения / П. А. Юцявичене // Швиеса, 1989. – 272 с.

*Тарасевич Н.И.,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
г. Москва*

**МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ И ЕЕ УЧАСТИЕ
В РЕФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Вступивший в силу 1 сентября 2013 года Федеральный закон Российской Федерации от 29 декабря 2012 года под номером 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», более известный как «Новый закон об образовании», сегодня во многом определяет алгоритм жизни российских общеобразовательных учреждений. Это касается не только различных отраслей образования, но и его уровней. Если ранее действие учебных заведений регулировали два федеральных закона – «Об образовании» (№ 3266–1 от 10.07.1992 года) и «О высшем и послевузовском профессиональном образовании» (№ 125–ФЗ от 22.08.1996 года) с последующими поправками, то ныне отечественное образование находится в ведении одного закона.

Законом определены структура системы образования и система образования в Российской Федерации, включающая в себя федеральные государственные образовательные стандарты и требования, образовательные стандарты, образовательные программы различного вида, уровня и направленности; организации, осуществляющие образовательную деятельность, включающие педагогических работников, обучающихся и родителей; федеральные государственные органы и органы государственной власти субъектов Российской Федерации, осуществляющие государственное управление в сфере образования;

организации, осуществляющие обеспечение образовательной деятельности; объединения юридических лиц, работодателей и их объединений, а также общественные объединения, осуществляющие деятельность в сфере образования.

В соответствии с законом российское образование, как известно, подразделяется на общее, профессиональное, дополнительное и профессиональное обучение, тем самым, обеспечивая возможность реализации права на образование в течение всей жизни (так называемое непрерывное образование). Нас интересует, прежде всего, профессиональное образование, поскольку область, в которой мы работаем, относится именно к этой отрасли образования. В соответствии с новым законом в Российской Федерации устанавливаются следующие уровни профессионального образования: 1) среднее профессиональное образование; 2) высшее образование – бакалавриат; 3) высшее образование – специалитет, магистратура; 4) высшее образование – подготовка кадров высшей квалификации. Отметим, что в редакции закона 2013 года аспирантура и ассистентура-стажировка теперь относятся к высшему образованию, а не послевузовскому, как прежде.

Специальное внимание в законе уделено образованию в области искусств: статья 83 так и называется: «Особенности реализации образовательных программ в области искусств». Отметим, что в законе, в целом, отчетливо усматривается тенденция к учету специфики образования, что, несомненно, можно охарактеризовать как момент позитивный, хотя и не во всем однозначный. Нельзя не приветствовать (при некоторых оговорках, о чем будет сказано ниже) и многоуровневость высшего образования – систему «бакалавриат» – «специалитет» – «магистратура», в чем видится стремление интегрировать российское образование в европейское образовательное пространство. В силу известных причин (поскольку работаю в высшем звене) хотелось бы

сосредоточить внимание на некоторых проблемах высшего образования, а также осветить формы участия Московской консерватории в реорганизации музыкального образования на современном этапе.

Принятие нового закона, как известно, проходило сложно и сопровождалось полемикой, получившей резонанс в средствах массовой информации. Надлежит сказать, что «пилотный» вариант закона значительно отличался от его окончательного вида, и в том, что законодательство, пусть не во всем объеме, учло пожелания, исходящие снизу, от тех или иных общеобразовательных учреждений, – в этом наша с вами заслуга. Немалую роль в этом сыграла Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, профессорско-преподавательский состав которой, во главе с ректором – профессором А. С. Соколовым, отстаивали позиции российского образования: писали письма с предложением своих вариантов реформы, ходили по министерским кабинетам, собирали подписи выдающихся представителей искусства и науки. Сейчас в рамках небольшого сообщения нет возможности остановиться на всех этапах проведенной работы, остановимся только на базисных положениях, которые удалось отстаить.

Одним из главных достижений является сохранение пятилетнего образования в высших учебных заведениях, получившего название специалитет. Сейчас нет нужды говорить о его целесообразности, поскольку именно пятилетнее образование прошло проверку временем и показало свою состоятельность в полной мере: отечественные музыканты с успехом занимаются концертной деятельностью, работают в симфонических ведущих оркестрах как в России, так и за ее пределами. В Московской консерватории классическое образование осталось пятилетним. Однако статус университета обязывал руководство ввести бакалавриат и магистратуру. Данные уровни образования действуют в

отношении нового направления с программами подготовки музыкальных журналистов, менеджеров и этномузикологов.

Другой бесспорной победой является возвращение ассистентуры-стажировки, наряду с аспирантурой. В предыдущем законе «О высшем и послевузовском профессиональном образовании» ассистентура-стажировка прописана не была. Тем самым единственной возможной формой была аспирантура. Специфика исполнительских факультетов не была учтена, и исполнителям вменялось в обязанность написание диссертаций. Московской консерватории удалось заменить диссертацию выпускной квалификационной работой. Сохранение же в новом законе статуса ассистентуры-стажировки (также не без старания руководства той же Московской консерватории) позволит нацелить обучающихся в ней на освоение специальности. Напомним также, что в нынешнем законе и аспирантура, и ассистентура-стажировка являются ступенью высшего образования, а не послевузовского, как ранее.

Все эти «победы» достались нелегко, и большую роль в них сыграло сохранившееся по сей день учебно-методическое объединение. Начальник объединения – профессор А.З. Бондурянский – и персонал вместе с профессорско-преподавательским составом активно занимались доказательной базой, необходимой для уверования Министерства в нашей правоте, разработкой федеральных государственных образовательных стандартов, программ и прочей документации.

Новый закон «Об образовании в Российской Федерации» заострил и имеющиеся проблемы в российском образовании. Их немало. Скажем, это целесообразность так называемого «единого государственного экзамена». Об этом немало писалось в прессе, обсуждалось в рамках тех или иных радио- и телепередач. Московской консерватории удалось отстоять возможность учитывать как единый государственный экзамен, так и традиционные экзамены по усмотрению абитуриента. Последнее особенно

важно, если помнить, что по существующему положению поступающие в музыкальные высшие учебные заведения теперь не обязаны иметь среднего профессионального образования. Достаточно получить только среднее. В этом смысле традиционно проводимые экзамены в большей мере способны раскрыть творческий потенциал абитуриента.

Неоднозначна, думается, для высших учебных заведений искусств необходимость бакалавриата и магистратуры. Вполне вероятно, для каких-то специальностей эти направления подготовки необходимы. Ведь смысл их состоит в том, чтобы поступивший смог сориентироваться в своей будущей специальности, избрав интересующее его направление. Магистратура же предоставляет возможность более углубленного и полного овладения специальностью. Но ведь в музыкальных заведениях не так! Или не совсем так! После окончания музыкальной школы, а затем музыкального училища (колледжа), у молодежи достаточно времени, чтобы утвердиться в будущей специальности. Учащиеся приходят в высшее заведение, уже точно зная, кем они хотят стать. Существует и юридическая проблема, связанная с эквивалентностью диплома специалиста и магистранта. Ведь в первом случае срок обучения составляет пять лет, а во втором – шесть. Данная проблема стоит остро и перед выпускником, и перед работодателем. Кого последний предпочтет – специалиста или магистранта? Особой остроты ситуация достигает, если выпускник намеревается найти работу за рубежом.

Озабоченность вызывает и падение престижа специализации «музыковед». Не секрет, что в последние годы падает интерес к этой специальности, резко сокращается прием на историко-теоретические факультеты и отделения. Возникает цепная реакция: снижение интереса продиктовано малой востребованностью профессии и низкой заработной платой, а в ответ на малое число окончивших данные отделения, Министерство снижает количество мест. В среднем звене в ряде

музыкальных училищ отделения теории музыки подчас закрываются вовсе. Что же касается высших музыкальных учреждений, то проблема возникает с набором и в консерватории, и в аспирантуры. Отсутствие уверенности в том, что после завершения учебы молодые специалисты найдут себе достойную работу, побуждает их искать счастья в других сферах деятельности. Вместе с тем, нет нужды доказывать важность этой профессии. Речь идет не только о прикладном музыкознании, призванном помочь исполнителям сориентироваться в подчас сложных перипетиях музыкального мира, но и о музыкознании как науки, несомненно, достигшей определенных успехов и накопившей огромный потенциал в области анализа музыки.

Музыковед сегодня, как никто другой из музыкантов, обладает поистине энциклопедическими знаниями в разных областях, начиная от общегуманитарных и заканчивая специальными. За последние лет двадцать многое изменилось в преподавании дисциплин музыковедческого профиля. В учебных планах появилось много новых предметов. Да и прежние – гармония, форма, полифония, история музыки, источниковедение, архивная практика и другие – обогатились не только новыми сведениями, но подчас сменилась тактика и стратегия их преподавания. Прекрасно зарекомендовали себя методы в изучении комплекса музыковедческих наук – историко-теоретический, конкретно-исторический, историко-стилевой, лексико-графический, активно привлекаются данные из области лингвистики, знаковых систем (семейографии) и другие. Успехи отечественного музыкознания неоспоримы, даже если сравнивать его с музыкознанием зарубежным. И очень жаль, что для музыковедения сегодня – не лучшие времена.

Подмеченные факты, а имеются и другие, красноречиво свидетельствуют о неразрешенных проблемах, имеющихся в сфере образования. И то, каким ему быть, зависит и от нас с вами.

*Толмачева Н.В.,
Тюменская государственная академия культуры,
искусств и социальных технологий,
г. Тюмень*

ПРОБЛЕМА АДАПТАЦИИ ЗАРУБЕЖНЫХ ЭСТРАДНЫХ МЕТОДИК В РОССИЙСКОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Музыкальное искусство эстрады один из самых молодых и активно развивающихся видов творческой деятельности. За один век из уличных народных песен переросло в огромную индустрию, использующую и материальный, и человеческих ресурс, и творческий потенциал различных культур. Европейская музыка претерпела огромное влияние афроамериканской музыки, и в результате вокальное исполнительство обогатилось различными современными приемами.

Мощным толчком развитию различных вокальных техник послужило появление и распространение джазовой музыки. Новое направление в эстраде привело певцов и слушателей к иным эстетическим ценностям, где доминировало разнообразие, непохожесть, эксперимент и самореализация. Голос перестал стремиться к эталонному пению, начались новые поиски выразительных средств, многие из них подарила современному исполнительству эстетика блюзового пения. Голос стал новым музыкальным инструментом, использующим различные вокальные приемы, эти приемы основаны на кричащих, рычащих, шепчущих эффектах, а также скэт-пение и мелизматика. Российское эстрадное вокальное исполнительство долгое время считало неприемлемыми вышеуказанные приемы, и не певцы не использовали их в своем творчестве, голоса их отличались мягкой сдержанной манерой пения, и

опирались на эталоны академического или народного пения. Кардинальные изменения в эстетике пения российская эстрада претерпевает каждые несколько десятилетий, что не позволяет сложиться единой национальной школе, и вследствие чего научно-методической базе. В последние годы наблюдается повышенный интерес исполнителей к американским традициям пения, которое, в свою очередь, берет свое начало из блюза и музыки госпел, где преобладают эмоциональное и динамичное пение в верхнем регистре и использование большого диапазона, импровизационность и интерпретация, разнообразные приемы современного пения. Для более глубокого изучения данной проблемы необходимо обратиться к опыту зарубежных коллег в области методики постановки голоса.

Российские преподаватели в своей работе используют некоторые зарубежные методики, представим наиболее популярные из них: Сет Риггс «Пойте как звезды. Пение в речевой позиции», Элизабет Ховард и Ховард Остин «Техника пения. Вокал для всех» и две методики, не имеющие официального перевода на русский язык – Брет Мэннинг «Полный успех в пении», Кэтрин Сэдалин «Полная вокальная методика». Все рассмотренные нами методики успешно используются в Америке и Европе, их авторы в настоящее время занимаются обучением исполнителей и педагогов, проводят обучающие семинары по всему миру. Несмотря на успешное использование в англоязычном мире, в российской действительности эти методики имеют ряд неоднозначных вопросов.

Основной проблемой адаптации является отсутствие перевода на русский язык, а при наличии перевода проявляется проблема корректного употребления профессиональных терминов. Из-за чего каждый педагог может интерпретировать любое из утверждений тем или иным образом, в силу своего предыдущего преподавательского или исполнительского опыта. Плюсом в данном вопросе является присутствие аудиоприложений

во всех четырех методиках, а у Б. Мэннинга и видео (при отсутствии печатного варианта методики). В этой связи можно полагать, что только очное обучение у автора любой методики дает правильную интерпретацию сути этой методики и смысла вокальных упражнений. Второй проблемой является использование англоязычной фонетики, которая имеет не только фонетические особенности, но и артикуляционные, дикционные изменения, а также иное положение рта в пении. Все эти особенности не позволяют применять методики в большинстве русскоязычной эстрадной музыки.

Несмотря на проблемы адаптации, зарубежные методики накопили большой опыт по работе с голосами в современных стилях музыкальной эстрады. В них виден новый подход к работе над сглаживанием регистров, пение металлическими способами звукоизвлечения, работа над современными приемами пения. В данных методиках говорится о безопасной технике пения в современных условиях использования голоса, нередко эти условия требуют от певца полной координации своего голоса, а иногда и использование в экстремальных режимах (таких как скрим, гроул, шаут, овердрайв и бельтинг).

Таким образом, изучение и использование в работе современных эстрадных вокальных методик дает верное понимание работы голоса эстрадного исполнителя, не только может уберечь от неправильного пения современных приемов, но и обогатить новыми техническими возможностями для более полной и профессиональной реализации. Также следует помнить об аспектах языковой и общекультурной коррекции для успешного применения методик в российском образовательном процессе.

*Харитонова Е.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ОРГАНИЗАЦИЯ МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ

На сегодняшний день в связи с существенными изменениями в социально-экономическом устройстве России требуется реформирование системы образования. Обществу необходима новая система образования, которая бы удовлетворяла современным требованиям. Процесс обновления профессионального образования требует изменений не только в плане содержания обучения и воспитания, но и совершенствования методической работы в профессиональных образовательных учреждениях.

Одним из важнейших средств повышения педагогического мастерства преподавателей, связующим в единое целое всю систему работы колледжа, является методическая работа. Её роль значительно возрастает в современных условиях в связи с модернизацией системы образования.

Современный педагог должен хорошо ориентироваться не только в своей специализации, но и владеть современными педагогическими технологиями, уметь работать в информационном пространстве, быть способным к системному действию в профессионально-педагогической ситуации, обладать креативными способностями, аналитической и рефлексивной культурой.

В современной литературе существует множество определений термина «методическая работа», автор данной статьи придерживается мнения Ю.К. Бабанского: «Методическая работа в образовательном учреждении – это целостная, основанная на достижениях науки и

передового педагогического опыта и на конкретном анализе учебно-воспитательного процесса система взаимосвязанных мер, действий и мероприятий, направленных на всестороннее повышение квалификации и профессионального мастерства каждого педагога (включая и мотивы по управлению профессиональным самообразованием, самовоспитанием, самосовершенствованием педагогов), на развитие и повышение творческого потенциала педагогического коллектива образовательного учреждения в целом, а, в конечном счете, на совершенствование учебно-воспитательного процесса, достижение оптимального уровня образования, воспитания и развития конкретных воспитанников» [1].

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что прямой, непосредственной целью методической работы в образовательной организации является рост уровня педагогического мастерства педагога и всего коллектива образовательного учреждения.

Ю.К. Бабанский подчеркивает, что самым главным и существенным в методической работе в образовательном учреждении является оказание реальной, действенной помощи педагогам в развитии их мастерства как сплава профессиональных знаний, навыков и умений и необходимых для современного педагога свойств и качеств личности.

В настоящей статье будет описан опыт организации методической работы в Сургутском музыкальном колледже.

Эффективность решения задач, стоящих перед каждым учебным заведением в условиях инновационной деятельности, напрямую зависит от того, насколько мобильна, действенна и эффективна научно-методическая служба, насколько скоординированы действия всех ее подразделений. С этой целью для эффективной организации методической работы в Сургутском музыкальном колледже создан методический кабинет.

Продумывать и реализовывать стратегию развития образовательного учреждения, использовать наиболее эффективные современные средства и

методы воздействия на участников образовательного процесса, оказывать им научно-методическую помощь и поддержку, консультировать по проблемам внедрения современных образовательных технологий, по организации научно-исследовательской деятельности преподавателей и студентов – вот далеко не полный перечень вопросов, входящих в компетенцию сотрудников методического кабинета.

Методисты учреждения ставят перед собой задачи, которые бы позволили, исходя из особенностей колледжа, наиболее эффективно решить стоящие проблемы. Это:

- формирование нормативной и информационно-методической базы для поддержки педагогических кадров и повышения уровня образовательного процесса;
- совершенствование уровня научно-методической и организационно-методической работы педагогического коллектива для повышения эффективности обучения в колледже;
- создание условий для развития творческой инициативы и повышения профессионального мастерства педагогов, оказание им своевременной методической помощи.

Качество работы методического кабинета во многом зависит от направлений работы:

- повышение профессионального мастерства преподавателей в процессе освоения современных образовательных технологий, в процессе участия в научно-методической деятельности колледжа;
- экспертиза, мониторинг, диагностика учебных программ, методических материалов, эффективности использования современных образовательных технологий и т.д.;
- апробация программ отделения повышения квалификации и профессиональной переподготовки педагогических работников;

- организация научно-исследовательской деятельности обучающихся и преподавателей;
- разработка нормативно-правовой документации для эффективной работы колледжа;
- организация редакционно-издательской деятельности.

Научно-методическая работа реализуется в разнообразных формах: педагогические педсоветы, предметные (цикловые) методические комиссии, методический совет, открытые уроки (взаимопосещения и анализ уроков), мастер-классы, работа педагогов над темами самообразования, рецензирование и экспертиза, разработка методической документации, научно-практические конференции, повышение квалификации преподавателей, обобщение и распространение педагогического опыта, а также профориентационная работа.

Таким образом, деятельность методического кабинета является неотъемлемой частью работы колледжа в целом, способствует повышению уровня профессиональной преподавательской деятельности. Это структура, которая координирует научно-исследовательскую работу педагогов, разработку инновационных программ и обобщение педагогического опыта.

Список литературы

1. Бабанский, Ю.К. Педагогика / Ю.К. Бабанский. – М.: Просвещение. – 1988.
2. Беляева, В.А., Петренко А.А. Деятельность педагога-методиста в системе муниципального образования: Методические рекомендации / В.А.Беляева. – М.: Аркти, 2005. – С. 160.

*Хасанова С.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

SWOT-АНАЛИЗ КАК НЕОБХОДИМЫЙ ЭЛЕМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ СТРАТЕГИЧЕСКИХ ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ КОЛЛЕДЖА

Состояние работы колледжа зависит от того, насколько успешно коллектив способен реагировать на различные воздействия извне. Анализируя ситуацию, необходимо выделять наиболее существенные на конкретный период времени факторы. Необходимо определить, какие возможности колледжа позволяют решить возникающие проблемы.

При решении разного уровня задач необходимо четко представлять, может ли администрация контролировать критические факторы. Являются ли они внутренними, поддающимися изменениям усилиями колледжа, или это внешние события, на которые коллектив влиять не в состоянии. Одним из методов, оценивающих в комплексе внутренние и внешние факторы, влияющие на развитие организации, можно назвать SWOT-анализ (CBOT-анализ). Аббревиатура SWOT означает: strengths – сильные стороны, weakness – слабые стороны, opportunities – возможности, threats – угрозы.

Оценка хода и результатов реализации программы развития Сургутского музыкального колледжа показала, что в последние годы образовательная организация динамично развивается, внедряя в образовательный процесс современные технологии. Однако существуют проблемы, для решения которых необходим качественный анализ сильных и слабых сторон инновационного потенциала колледжа. SWOT-анализ является итоговой формой такого анализа. Была создана рабочая группа,

которая определила внутренние и внешние факторы. Затем экспертам (n=51) были предложены определенные параметры для анализа (табл. 1).

Табл. 1

Матрица базового SWOT-анализа

Факторы внутренней среды	Сильные стороны (Strengths)	Слабые стороны (Weaknesses)
	1. Накоплен большой опыт образовательной деятельности	1. Низкий уровень участия в инновационной деятельности
	2. Высокий уровень профессиональной квалификации педагогов	2. Недостаточный уровень владения педагогами информационно-компьютерными технологиями
	3. Сохранение традиций	3. Инертность и безынициативность большинства членов коллектива
	4. Хорошие межличностные отношения	4. Слабая мотивация студентов к обучению
	5. Активная концертно-конкурсная деятельность	5. Недостаточное взаимодействие между преподавателями как внутри отделов, так и между отделами
Факторы внешней среды	Возможности (Opportunities)	Угрозы (Threats)
	1. Обновление материально-технической базы	1. Тенденция старения педагогических кадров
	2. Использование информационно-компьютерных технологий в учебном процессе	2. Падение престижа профессии
	3. Повышение квалификации педагогов	3. Уменьшение контингента обучающихся
	4. Материальное и моральное стимулирование работников	1. Низкий уровень предпрофессиональной подготовки абитуриентов
	5. Расширение спектра внебюджетных услуг	2. Отсутствие предпрофессионального отделения

Сводная таблица (по данным экспертов)

	Ран г	Среднее значение	Показатель
Сильные стороны	1	0,23	Высокий уровень профессиональной квалификации педагогов
	2	0,21	Накоплен большой опыт образовательной деятельности
	3	0,2	Активная концертно-конкурсная деятельность
	4	0,18	Хорошие межличностные отношения
	5	0,18	Сохранение традиций
Слабые стороны	1	0,26	Недостаточный уровень владения педагогами информационно-компьютерными технологиями
	2	0,21	Слабая мотивация студентов к обучению
	3	0,19	Недостаточность взаимодействия между преподавателями как внутри отделов, так и между отделами
	4	0,18	Низкий уровень участия в инновационной деятельности
	5	0,16	Инертность и безынициативность большинства членов коллектива
Возможности	1	0,28	Повышение профессиональной квалификации педагогов
	2	0,22	Обновление материально-технической базы
	3	0,2	Материальное и моральное стимулирование работников
	4	0,19	Использование информационно-компьютерных технологий в учебном процессе
	5	0,1	Расширение спектра внебюджетных услуг
Угрозы	1	0,27	Низкий уровень предпрофессиональной подготовки абитуриентов
	2	0,26	Уменьшение контингента обучающихся
	3	0,22	Отсутствие предпрофессионального отделения
	4	0,14	Падение престижа профессии
	5	0,11	Тенденция старения педагогических кадров

Эксперты провели анализ внешних и внутренних факторов, влияющих на развитие колледжа (табл. 2).

К сильным сторонам эксперты отнесли: высокий уровень профессиональной квалификации, большой опыт образовательной деятельности, активную концертно-конкурсную деятельность. Возможности: повышение профессиональной квалификации педагогов, обновление материально-технической базы, материальное и моральное стимулирование работников. Слабые стороны: недостаточный уровень владения педагогами информационно-компьютерными технологиями, слабая мотивация студентов к обучению, недостаточность взаимодействия между преподавателями как внутри отделов, так и между отделами. Угрозы: низкий уровень предпрофессиональной подготовки абитуриентов, уменьшение контингента обучающихся, отсутствие предпрофессионального отделения. Стоит отметить, что практически все эксперты серьезной проблемой считают падение уровня подготовки абитуриентов.

Стратегические возможности и угрозы, которые требуют концентрации всех необходимых ресурсов колледжа, являются объектом постоянного мониторинга. Основой успеха стратегического развития колледжа являются:

- сохранение и обновление уникальных педагогических и музыкально-исполнительских традиций колледжа на базе единства учебного, научно-методического и воспитательного процессов, формирование положительного имиджа колледжа, бережно сохраняющего традиции и внедряющего инновации;
- повышение качества профессиональной подготовки и переподготовки специалистов, развитие научно-методической и творческой деятельности, активное сотрудничество колледжа с

ведущими профессиональными образовательными организациями культуры и искусства;

- целесообразное и оптимальное использование педагогических кадров, формирование у них потребности в профессиональном совершенствовании, создание условий для постоянного творческого роста;
- деятельность колледжа в режиме ресурсного центра по работе с одаренными детьми, совершенствование системы выявления и поддержки одаренных детей и талантливой молодежи;
- укрепление материально-технической базы для обеспечения высокого уровня образовательного процесса;
- повышение эффективности управления через организацию взаимодействия структурных подразделений и через систему информационной открытости;
- формирование механизмов оценки качества и востребованности образовательных услуг с участием потребителей, путем создания прозрачной, открытой системы информирования, системы оценки индивидуальных образовательных достижений, проведение общественно-профессиональной экспертизы.

Таким образом, стоит отметить, что SWOT-анализ не только позволяет определить сильные и слабые стороны образовательной организации, но и наметить стратегические пути развития.

Список литературы

1. Арутюнова, Д.В. Стратегический менеджмент: учеб. пособ. / Д.В. Арутюнова. – Таганрог: Изд-во ТТИ ЮФУ, 2010. – 122 с.
2. SWOT-анализ [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ilt22.ru/stories/27-swot.html>.

*Цепляева Т.Н.,
Детская школа искусств № 1,
г. Сургут*

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В РАЗВИТИИ АРТИСТИЗМА УЧАЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ

Дополнительное художественное образование детей имеет своей целью развитие и формирование целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства. Исполнительское искусство детей в таком виде как хореография очень востребовано обществом, с участием солистов и детских хореографических коллективов проходит большое количество концертов, фестивалей, различных представлений и праздников. В деле качественной подготовки учащихся к исполнительской деятельности в хореографии детские школы искусств являются первой ступенью.

Основу хореографической подготовки учащихся детской школы искусств составляет урок классического танца. Урок классического танца – это совокупность упражнений, развивающих способности обучающихся хореографическому искусству.

Урок был, есть и в обозримом будущем останется главной формой организации обучения, воспитания и развития учащихся. Однако это не значит, что урок нечто застывшее и нерушимое. Нет предела его совершенствованию и модернизации [3].

В педагогике хореографии необходимы и востребованы инновационные подходы к обучению, так как они способствуют преобразованию учебного процесса с целью улучшения его результатов.

Классический танец как учебный предмет не ставит своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее, он с первого до последнего класса неразрывно связан с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство будущего танцора.

Процесс развития артистизма на уроках классического танца является очень важным. Артистизм – это качество, благодаря которому танец становится содержательным, интересным для зрителя [2]. Кроме того это качество, позволяющее наиболее полно самореализоваться учащимся в исполнительской хореографической деятельности.

Противоречие между необходимостью развития артистизма учащихся хореографических отделений детских школ и неразработанностью технологии этого процесса, позволило обратиться к этому вопросу.

Суть «Программа развития артистизма на уроках классического танца в детских школах искусств» заключается в четком изложении методического и организационного инструментария развития артистизма учащихся на уроке классического танца.

Было определено, что технологию процесса развития артистизма на уроках классического танца можно рассматривать как совместную деятельность преподавателей школы искусств и учащихся старших классов хореографического отделения по освоению «Программы...».

Целью «Программы развития артистизма на уроках классического танца в детских школах искусств» является повышение уровня артистизма у учащихся хореографических отделений.

В соответствии с целью определен ряд *задач* образовательной технологии с применением «Программы развития артистизма...»:

- дать понимание возможности разнообразного использования движений классического танца, для создания различных хореографических образов;

- художественно-эстетическое воспитание учащихся на примере лучших образцов хореографического и музыкального искусства;
- техническое совершенствование танцовщиков, путем изучения основных движений классического танца;
- развитие артистизма танцовщиков для более полного эстетического удовольствия зрителей;
- осознание необходимости поиска дополнительной информации для реализации поставленной актерской задачи.

Данная программа рассчитана на три года обучения. Возраст детей 12–16 лет. Специфика программы выражена в том, что она ориентирована на учащихся старших классов, так как в младших классах изучается «азбука классического танца» и формируется «аппарат» танцора.

Программа включает в себя учебно-тематический план, план построения урока, формы и методы контроля, модель выпускника, содержание практического курса, методические рекомендации при выборе темы урока, примерные формы внеурочной работы, примерный список аудио материалов, для творческих работ, примерный список видеоматериалов, глоссарий, список литературы. Периодичность занятий рассчитана на 2 часа 1 раз в неделю.

Каждый этап программы состоит из следующих разделов:

- экзерсис на середине;
- творческое задание;
- изучение этюдов, классических вариаций и миниатюр;
- знакомство с выдающимися исполнителями в области классического танца.

Несмотря на то, что программа разделена на отдельные темы, специфика занятий хореографией предполагает сглаживание четких

границ, т.к. каждое занятие строится в соответствии с правилами урока классического танца: постоянного повторения пройденного материала.

В раздел экзерсис на середине, включены движения, изучаемые в 5–7 классе по программе «Классический танец». По И.Г. Есаулову, вращения, прыжки, связующие и вспомогательные движения, элементы адажио, из которых формируется экзерсис на середине зала, являются важными для развития артистизма [1]. В программу по развитию артистизма включены те упражнения, при изучении которых возможна постановка «актерской задачи», или их изучение позволит освоить классические вариации для выступления на сцене.

Организация творческой деятельности учащихся позволяет педагогу увидеть характер ребенка, найти индивидуальный подход к нему с учетом пола, возраста, темперамента, его интересов и потребности в данного рода деятельности, выявить и развить творческий потенциал.

Творческие задания развивают музыкально – двигательные способности, художественное восприятие и вкус, определяют понимание учащимися выразительности отдельных элементов танца и музыки в передаче определенного содержания, развивают способность самостоятельно оценивать хореографическое произведение. В процессе свободной хореографической импровизации учащиеся смогут передать средствами классического танца различные образы и характеры.

Раздел способствует повышению уровня образования и профессиональной ориентации одаренных детей. Особенность искусства танца состоит в том, что содержание любого танцевального произведения, его художественный образ раскрывается через пластику человеческого тела: скульптурно-графическую выразительность движений, жестов исполнителя. Происходит развитие танцевальных способностей детей, заложенных в них природой. Основная цель – это воспитание средствами классического танца «выразительного тела».

Наиболее сложными, интересными в работе над этим разделом являются организация познавательной деятельности, направленной на развитие интеллекта учащихся; расширение кругозора: знакомство с личностями танцовщиков, с чертами их исполнительского стиля, благодаря которому их работы в хореографии стали ценностными. Этот раздел, по возможности, изучается просмотром видеозаписей, где представлены наиболее яркие партии в исполнении звезд балета.

Логическим продолжением развития артистизма является внеурочная работа преподавателя с учащимися. В программе приведены возможные формы внеурочной работы на каждом этапе развития артистизма. Сквозной темой всех этапов развития является проведение конкурса вариаций и хореографических миниатюр.

Для учащихся хореографических отделений ДШИ, включенных в образовательный процесс реализации названной программы, открываются возможности создания, реализации и представления собственных идей. Преподаватель разрабатывает систему действий, направленную на развитие артистизма, с учетом специфики урока классического танца и личностных особенностей учащихся-танцоров.

Список литературы

1. Есаулов, И.Г. Методика преподавания классического танца: Учебное пособие / И.Г. Есаулов. – Тюмень: Изд-во ТГИИК, 2006. – 64 с.
2. Захаров, Р. Работа балетмейстера с исполнителями / Р.Захаров. М.: Искусство, 1967. – 60 с.
3. Пидкасистый, П.И., Портнов, М.Л. Искусство преподавания: первая книга учителя / П.И. Пидкасистый, М.Л. Портнов – М.: Российское педагогическое агентство, 1998. – 184 с.

*Яруллина Л.В.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

СИСТЕМА ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ В СУРГУТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

В современных условиях развития российской системы образования формируется новый стандарт профессиональной деятельности педагога. Изменяются содержательные подходы к педагогической деятельности, возрастают объем и качество инновационной работы преподавателей, поэтому требования к системе повышения квалификации тоже возрастают. В соответствии с Федеральным законом от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» образовательные организации обязаны обеспечить прохождение педагогическими работниками повышение квалификации не менее одного раза в три года

С целью сохранения кадрового потенциала российского образования требуется создание восприимчивой к инновациям системы профессиональной подготовки и переподготовки педагогических кадров, способной:

- удовлетворить потребность общества образовательных учреждений в квалифицированных и компетентных педагогических кадрах;
- обеспечить целенаправленную и управляемую подготовку работников образования и мобильность существующей системы повышения квалификации.

Повышение квалификации педагогических работников – это процесс целенаправленного развития знаний, умений и навыков, в том числе

способов общения, необходимых им для соответствия всем предъявляемым должностным требованиям.

Современное состояние системы повышения квалификации в стране не может удовлетворить запросы общества, поэтому мы убеждены, что центр тяжести по повышению квалификации педагогических кадров должен и может быть перемещен в конкретную образовательную организацию, так как именно учреждение позволяет наиболее оптимально учитывать повседневные интересы и практические потребности педагогов.

Переход к внутренней системе повышения квалификации преподавателей позволяет снять своеобразное отчуждение процесса их обучения от специфических потребностей учреждения, то есть осуществлять его целенаправленно, предметно и содержательно, превратить методическую работу в целостную систему непрерывного дополнительного профессионального роста педагогических кадров. Наконец, внутренняя система повышения квалификации имеет, бесспорно, один из самых значительных аргументов – она дает возможность видеть конкретный результат обучения, меняющийся уровень профессиональной компетентности, педагогическую и социально-экономическую значимость системы. Что не менее важно внутренняя система повышения квалификации практически не требует больших финансовых затрат.

Именно поэтому, большое значение в качественном функционировании системы повышения квалификации педагогических кадров руководство Сургутского музыкального колледжа придает использованию потенциала преподавателей, основу которого, как известно, составляют способности и профессиональная компетентность. Для их изучения используются следующие методы: анкетирование, анализ продуктов деятельности, реализация творческих проектов, заслушивание отчетов по результатам работы над темами по самообразованию, собеседование, наблюдение, создание банка методических целей и

интересов.

К примеру, анкетирование проводится методическим кабинетом колледжа. Применяются специальные анкеты, направленные на выявление профессионально-личностного, профессионально-деятельностного и профессионально-творческого потенциала преподавателей, составляющих их профессиональную компетентность. На основе анкетирования создаются банки целей и интересов преподавателей, которые позволяют корректировать работу методической деятельности колледжа и формировать творческие группы преподавателей

Каждый год коллектив колледжа пополняется молодыми специалистами, прежде всего выпускниками. Поэтому колледж одним из направлений своей деятельности видит содействие быстрой адаптации молодых преподавателей в системе профессионального образования, оказании помощи в развитии и совершенствовании профессиональных педагогических умений и навыков. Молодые специалисты, взаимодействуя на лекциях и мастер-классах с ведущими профессорами и доцентами ведущих вузов сферы культуры и искусства, а также с преподавателями колледжа, знакомятся с различными методическими системами обучения, оригинальными приемами и способами работы.

Одним из важных направлений в работе руководства колледжа в плане стимулирования развития профессионального потенциала преподавателей в учебной деятельности, является поддержание их профессиональной, общественной и культурной активности. Разработана культурно-общественная система мер, позволяющая педагогическим работникам принимать активное участие во внеаудиторной жизни колледжа, а именно: концертах, неформальных встречах, мастер-классах, собраниях, конкурсах педагогического мастерства, исполнительских конкурсах, творческих проектах (филармонический проект «Школа музыки» и т.д.), гастрольной деятельности и других культурно-

просветительских мероприятиях. Преподавателям созданы условия для их участия в конференциях различного уровня, прежде всего во Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства», инициатором и организатором которой является Сургутский музыкальный колледж. Методический кабинет активно оказывает действенную помощь преподавателям в написании методических статей, рекомендаций, программ, учебно-методических пособий.

Ежегодно колледж проводит творческую школу исполнительского искусства для одаренных детей и преподавателей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и у преподавателей колледжа есть возможность тесного общения, в том числе и неформального, в профессорами ведущих вузов культуры и искусства Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска. Колледж является организатором проведения Всероссийского конкурса баянистов и аккордеонистов «Югория», Открытого Окружного конкурса пианистов «Волшебные клавиши», а с 2015 года запланировано проведение Открытого Окружного конкурса исполнителей на струнно-смычковых инструментах «По струнам мастерства...». Все эти творческие мероприятия способствуют повышению профессионального мастерства преподавателей и входят в систему повышения их квалификации.

С 2009 года в БУ «Сургутский музыкальный колледж» создано и успешно функционирует структурное подразделение колледжа – отделение повышения квалификации.

Цели:

- реализация образовательных программ дополнительного профессионального образования педагогических работников для повышения уровня их профессиональных знаний и совершенствования деловых качеств;

- адаптация педагогов к новым социальным условиям, подготовка их к выполнению новых трудовых функций.

Задачи:

- удовлетворение потребностей специалистов образовательных учреждений в получении новых знаний о достижениях в области музыкальной культуры, передовом отечественном и зарубежном опыте;
- оказание научно-методической помощи педагогическим работникам.

Всего за период с 2009 по 2013 год удостоверения получили более 300 преподавателей образовательных учреждений отрасли культуры.

Подбор контингента преподавателей курсов зависит от целей и задач сессии. Это могут быть ведущие преподаватели колледжа или преподаватели, приглашенные из других учреждений: профессора консерваторий, университетов, специалисты департаментов образования и культуры. Кроме того, экономически более целесообразно пригласить одного профессора консерватории для проведения лекций на курсах повышения квалификации, чем отправить в другой город группу из 20 – 25 слушателей.

Колледж регулярно приглашает профессоров ведущих консерваторий и институтов культуры и искусства для проведения лекций на ОПК. В настоящее время программа курсов включает творческие встречи, мастер-классы, лекции П.А. Домбровского, доцента Российской академии музыки им. Гнесиных, г. Москва; Н.П. Фуренковой, доцента Новосибирской государственной консерватории, Заслуженного работника культуры РФ, г. Новосибирск; В.В. Рева, кандидата искусствоведения, профессора Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, г. Екатеринбург и др.

Практика показала эффективность проведения курсов повышения квалификации одновременно с другими мероприятиями: мастер-классами, конкурсами, концертами, творческими проектами. Так как это позволяет слушателям из населенных пунктов округа посетить в свободное время различные мероприятия культурной направленности. Кроме того, это позволяет рационально использовать ресурсы, в том числе финансовые.

Изучение образовательных потребностей слушателей является основой для формирования учебных групп и составления учебной программы. Мониторинг образовательных потребностей показал, что востребованы курсы повышения квалификации и других специальностей сферы культуры и искусства: хореография, изобразительное искусство, ИКТ в сфере культуры и искусства и т.д. Сотрудники колледжа готовы предоставлять эти услуги при условии создания ресурсного центра на базе БУ «Сургутский музыкальный колледж».

Стоит отметить, что созданная в Сургутском музыкальном колледже система повышения квалификации способствует повышению профессиональных компетенций преподавателей и концертмейстеров округа, что положительно сказывается на повышении качества организации образовательного процесса образовательных организаций округа и качества предоставления государственной образовательной услуги в сфере культуры и искусства.

Список литературы

1. Внутрифирменное повышение квалификации педагога дополнительного образования детей [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.prodlenka.org/dopolnitelnoe-obrazovanie-publikacii.html>.

СЕКЦИЯ 3

ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ. РАБОТА С ОДАРЕННЫМИ И ТАЛАНТЛИВЫМИ ДЕТЬМИ. РАБОТА С ДЕТЬМИ С ОСОБЫМИ ПОТРЕБНОСТЯМИ

Адамова Н.В.,

Детская школа искусств № 1,

г. Сургут

ВЫЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДАННЫХ НА ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ЭКЗАМЕНАХ В ДЕТСКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ ШКОЛУ

Вопрос о том, как проводить приёмные испытания в музыкальную школу, всегда волнует преподавателей учебных заведений. В практике школ ещё нет единых установок по этому вопросу, и существуют самые разнообразные формы и приёмы определения музыкальных данных.

В предыдущие годы для каждого ребенка вступительный экзамен состоял из одного прослушивания, на котором проверялись слух, память и ритм. Ребенок пел заранее подготовленную песню, повторял предложенные звуки и мелодический отрывок, хлопал в ладоши заданный ритм и угадывал количество услышанных звуков. Наличие или отсутствие исполнительских способностей не проверялось никак, поэтому часто дети с хорошим слухом, памятью и ритмом, плохо приспособлялись во время учёбы к инструменту из-за плохой координации.

Не редки случаи, когда ребенок со средними или слабыми музыкальными данными показывает в будущем большие успехи в музыкальных занятиях. Но бывает и наоборот, когда дети, показавшие на вступительных экзаменах хорошие данные, в дальнейшем процессе обучения развиваются с большими проблемами. Поэтому в 2014 году в

ДШИ №1 была начата работа по созданию новых требований для вступительных экзаменов. Примером явились испытания в группу педагогической практики Санкт-Петербургской консерватории.

Перед экзаменом поступающие делятся на небольшие группы. Первая группа (со студентом в первой паре) входит в класс под звуки марша. Марш сменяется колыбельной, затем полькой, и снова марш. Детям заранее показывают, какие движения нужно делать: во время марша – ходить, во время польки – прыгать, при исполнении колыбельной – покачиваться. Как только дети поймут, что им нужно делать, ведущий экзамена перестает ими руководить, и они уже самостоятельно «шествуют» под музыку. Затем отрывки играютя вразбивку, внезапно меняя одну музыку на другую, а комиссия наблюдает, кто из детей сумел быстро переключиться и переменял характер движения.

Во время шествия комиссия фиксирует свои наблюдения в индивидуальной анкете ребёнка. Положительным фактором шествия под музыку является разрядка напряженной предэкзаменационной атмосферы. Эти несколько минут маршировки благотворно влияют на детей.

Музыкальные образцы (марш, колыбельная, полька) используются и при выявлении мелодического слуха. Наличие мелодического слуха определяется узнаванием мелодий. Главным в этом испытании выступает один из показателей особенностей нервной системы – её подвижность

Серьёзное внимание на приёмных испытаниях следует уделить выявлению координационных способностей. В своей статье «Выявление музыкальных и профессиональных данных на приёмных испытаниях» выдающийся скрипач и педагог Л. Сигал подчёркивает, что «одним из наиболее существенных условий для успешного овладения инструментом является быстрое, почти одновременное чередование «видеть – захотеть – сделать». Для того чтобы выполнить вызванные намерением определённые движения, нужно обладать рядом навыков. Но эти навыки можно усвоить и

выработать только при наличии координационных способностей, выявление которых целесообразно проводить планомерно: начиная с самого простого и лёгкого» [1].

Целесообразно выявлять координационные способности и по линии мелких, пальцевых движений. Первые попытки в этом направлении предприняли варшавские педагоги Г. Радзивонович и Г. Холодовский. Двигательную одарённость образуют следующие компоненты:

- ощущение и запоминание расстояний;
- мышечно-осозательное чувство;
- способность подражать движениям;
- быстрая двигательная реакция;
- синхронизация движений;
- способность быстро формировать цепочки двигательно-динамических стереотипов [2].

Рассмотрим первый из них. В целях выявления этого свойства преподаватели варшавской музыкальной школы им. Ф. Шопена предлагают: на миллиметровой бумаге нарисованы 2 кружка (диаметром 1 см), расстояние между которыми составляет 4 см, ребенок должен в них попасть пальцем (места попаданий точно фиксируются, что даёт возможность сравнивать результаты). Затем ребёнку дается более сложная задача: проделать то же самое с тремя кружочками, подобные попадания выполняются и на клавиатуре.

Перед педагогом стоит задача выявления не только музыкальных способностей, но и ряда других свойств ребёнка: быстро ли заучивает, прочность заученного, быстро ли переключается с одного задания на другое, как концентрирует внимание, есть ли выдержка, внутренние представления, какова эмоциональность, заинтересованность, а, самое главное, наличие исполнительских способностей, ранее никогда не рассматриваемых. Определение этих данных и было главной задачей на

вступительных экзаменах в ДШИ № 1 в 2014 г., которые проводились в два смежных дня. Первый день – групповой экзамен, где в непринужденной обстановке проверялись музыкальная память, ритм и слух. Второй день – индивидуальный экзамен за инструментом, где путем различных упражнений проверялась координация и свобода игрового аппарата, приспособляемость к инструменту.

Первый день. Первое испытание – «Шествие по музыку».

Необходимо, чтобы музыкальное сопровождение «шествия» отличалось большим разнообразием не только в отношении темпов и интенсивности звучания, но и в отношении акцентов. Затем задание по счёту «раз-два-три» – хлопнуть в ладоши на счёт «три» и топнуть ногой поочередно правой и затем левой на счёт «три». Задание даётся по 2-3 раза.

Второе испытание – угадывание мелодий. Каждому ребёнку распределяют по одной мелодии из «шествия», он молча поднимает руку, когда звучит «его» музыка. Затем задание меняют между детьми.

Третье испытание – разучивание песни с обсуждением характера музыки и содержания, сольное исполнение выученной песни.

Второй день испытаний — индивидуальные занятия:

- проверка ранее выученной песни;
- проверка ощущений и запоминание расстояний;
- проверка координационных движений на крышке рояля, на столе. Умение это проверяется различными приёмами: ребёнок пытается исполнить одновременно два отличных друг от друга движения (*portato* и *legato*), следующий вариант — тип движения общий, но одна из рук должна выполнить его в два раза быстрее другой (таких упражнений множество);
- разучивание простой песенки на инструменте.

Члены комиссии заполняют на каждого ребёнка анкету, отвечая на заготовленные ранее вопросы, подчёркивая нужное.

Первый день

1. Реакция ребёнка на движения: ритмичен, отражает ли в движениях характер танца, чувство ритма, проявляет ли инициативу.
2. Вовремя ли хлопает в ладоши на счёт «три» или опаздывает, вовремя ли топает правой, левой ногами, путает ли ноги.
3. Узнавание музыкальных отрывков:
 - узнаёт, не узнает;
 - поднимает руку быстро, замедленно, подсказывает ли соседу;
 - сумел ли переключиться при перемене музыкального отрывка.
4. Реакция ребёнка на исполнение песни: безразличен, сосредоточен, внимателен, рассеян, проявляет интерес.
5. Участие ребёнка в разборе и анализе выученной песни: пассивен, активен.
6. Как запомнил выученную песню, выразительно ли исполнил, чисто ли интонирует, запомнил слова, мелодию, всю песню, часть песни, вступает вовремя, с опозданием, раньше времени.
7. Живой, эмоциональный, активный, возбуждённый, вялый, пассивный, равнодушный.

Второй день

1. Как запомнил песню: мелодию, слова, часть мелодии и слов, всю песню.
2. Выполняет или не выполняет задание на ощущение ширины интервалов.
3. Умеет ли одновременно исполнять разнотипные движения (*portato* и *legato*), общий тип движения с разной скоростью (левая отстукивает половинные длительности, правая – четверти, и наоборот).
4. Разучивание лёгкой песенки на инструменте, например: «Вальс собачек» из «Первой встречи с музыкой» А. Д. Артоболовской –

сумел ли запомнить всю песенку или часть, играет с подсказкой или совсем не запомнил.

Проведение экзаменов такими методами требует значительной затраты времени. Но всё компенсируется большей уверенностью в целесообразности занятий музыкой для отобранных детей, интересом в работе педагогов и уверенностью родителей, что к подбору детей подошли серьёзно и вдумчиво. Природные данные ребёнка развиваются по-разному. И.П. Павлов учит, что «образ поведения человека обусловлен не только прирождёнными свойствами нервной системы, но и теми влияниями, которые падали и постоянно падают на организм во время его индивидуального существования, т. е. зависит от постоянного воспитания или обучения в самом широком смысле слова» [3].

Используемые нами способы, различные упражнения существуют в большом разнообразии. Чтобы увидеть результаты и сделать окончательные выводы, необходима кропотливая работа по проведению мониторинга с целью сопоставления рекомендаций приёмной комиссии и непосредственных достижений в обучении нынешних первоклассников.

Список литературы

1. Сигал, Л. Выявление музыкальных и профессиональных данных на приёмных экзаменах. / Л. Сигал // Опыт проведения приёмных испытаний. – 1959, - С. 43
2. Золотова, И. О методике проведения приёмных экзаменов в польских музыкальных школах. / И. Золотова // Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музыка, 1976, - С. 97
3. Павлов, И.П. Полное собрание сочинений. / И.П. Павлов // т. 3, кн. 2, С. 517

*Березина Л.В.,
Детская школа искусств,
г. Нефтеюганск*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ

В настоящее время обучение на скрипке имеет свои сложности. Дети загружены в общеобразовательной школе. Очень много времени отнимает компьютер. Обучение на скрипке требует усидчивости, ежедневных занятий. И педагогу необходимо так заинтересовать ребенка, чтобы он мог пожертвовать любимыми компьютерными играми ради ежедневных тренировок на инструменте. Не секрет, что школа в последнее время сталкивается также с психологическими трудностями у детей, у некоторых из них есть проблемы в нервно-двигательной сфере. Не все дети могут играть сольно. Особенно это актуально для учащихся младших классов, у которых еще недостаточно развиты музыкально-технические навыки, необходимые для сольного музицирования. В ДШИ значительное место отводится коллективным видам музицирования: ансамблю и оркестру. Многие выдающиеся педагоги (среди них Л.С. Ауэр, П.С. Столярский) считали своим профессиональным долгом не только вести занятия в индивидуальном классе, но и воспитывать скрипачей, посредством ансамблевого и оркестрового музицирования. Методики Э.В. Пудовочкина, С.О. Мильтоняна ведут начинающего скрипача через ансамблевую игру.

Коллективное музицирование дает возможность комплексного развития музыкальных способностей учащихся. Особенностью коллективов является то, что в них участвуют все дети без отбора. Привнесение в обучение игровой технологии, подбор репертуара, более

необычного, оригинального, понятного и увлекательного, исходя из увлечений, мироощущений и представлений современных детей, оказывает положительное влияние на ребенка, позволяет поддерживать интерес к предмету и к инструменту. Дети учатся слушать музыку, развивают музыкальный слух, ритм, координацию, память, знакомятся с музыкальными терминами, понятиями через звуковое восприятие, учатся выражать свои чувства, мысли, отношение к музыке, внутренне раскрепощаются.

В ансамбле более слабому ученику можно поручить играть ведущую партию – довольно часто она бывает легче и для исполнения и для восприятия учеником. Маленький скрипач, хорошо знающий свою партию, старается растворить ее в общей гармонии, становится более музыкальным, более сильным, окрепшим в моторном плане. Он учится играть чисто – как другие, распределять смычок – как другие. У него вырабатывается чувство ансамбля. Он все лучше и лучше приспосабливается к инструменту, больше в себя верит. Постепенно, благодаря игре в ансамбле, дети выравниваются и начинают взаимно дополнять друг друга как во время игры, так и во время отдыха.

В ансамбле с огромной силой проявляется действие одной из важнейших социально-психологических функций музыкального искусства – коммуникативной. Занятия в ансамбле сближают учащихся, развивают в них чувство взаимопонимания и взаимной поддержки. Во время совместной творческой деятельности участники ансамбля лучше узнают друг друга, каждый учащийся проявляет интерес друг к другу в плане творческого развития, т.к. участие в концертах, конкурсах и других мероприятиях стимулирует на большой исполнительский, эстетический и духовный рост.

В процессе коллективного музицирования совершенствуются эстетическое восприятие и эстетические чувства ребенка, формируются и

развиваются его музыкальные и общие способности (выдержка, настойчивость, целеустремленность, воля, внимание, мышление, аналитические способности) [2].

Ансамбль является прекрасной школой для начинающих скрипачей, где юные дарования приобщаются к исполнительской практике. Учащиеся, свободно владеющие навыками ансамблевой игры, получают удовлетворение от собственного творчества, стремятся выступать на сцене, реализуют свой творческий потенциал. Испытав радость от успешных выступлений в ансамбле, маленькие музыканты начинают более комфортно чувствовать себя и в индивидуальном исполнительстве. Игра в ансамбле вселяет веру в собственные силы, поддерживает робких учеников, помогает быстрее и ярче раскрыться таланту.

Играя в ансамбле, учащиеся знакомятся с лучшими образцами классической и современной музыки, расширяют свой кругозор, приобретают навыки совместного исполнения, необходимые им впоследствии для участия в любительских музыкальных коллективах.

Многие выпускники класса, закончившие школу в разные годы, продолжают играть в ансамбле. Это происходит благодаря сформированному за годы обучения интересу к ансамблевому музицированию и потребностью поддерживать дружеские отношения в сложившемся коллективе. Ансамбль дает необходимые знания, умения и навыки, способность применять их в изменяющихся условиях, трансформировать, приобретать новые на основе имеющихся, развивать их на протяжении всей жизни. Для выпускников, продолжающих обучение в учебных заведениях, не связанных с музыкой, участие в концертах в составе ансамбля скрипачей становится значимым, поскольку появляется возможность реализовать творческие способности.

Коллективное музицирование в ДШИ обеспечивает формирование личности ребенка, способного к творческому мышлению, индивидуальной

и совместной творческой деятельности на основе сохранения и развития лучших отечественных традиций художественного образования и достижений мировой культуры. Далеко не все дети, которые учатся играть на инструменте, выберут музыку, скрипку своей профессией. Но, говоря словами Г.Нейгауза, «каждого ученика необходимо ввести в область духовной жизни, нравственных начал» [2], в область культуры. Приобщение к миру высокохудожественных музыкальных произведений через собственное исполнительство – это более действенный способ стать причастным к великому миру искусства, прошедшему через столетия и выдержавшему проверку временем.

Список литературы

1. Берлянчик, М. Основы воспитания начинающего скрипача. / М. Берлянчик // С-Пб., Лань, 2000. – С.256
2. Мильтонян, С. Педагогика гармоничного развития скрипача. / С. Мильтонян // Тверь, 1996. – С.175

*Богданова Н.В.,
Тюменская государственная академия культуры,
искусств и социальных технологий,
г. Тюмень*

РАННЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ: ЗА И ПРОТИВ

В последнее время все чаще звучат призывы о необходимости раннего музыкального воспитания и развития детей. Некоторые психологи и педагоги предлагают начинать развитие ребенка уже с младенчества. Все методики раннего развития основаны на идее о том, что в течение первого года жизни мозг малыша развивается на 60%, к трем годам – на 80%, и примерно к 7 годам рост его развития заканчивается. Вот и получается, что к тому времени, как ребенок идет в 1 класс, самое чувствительное к развитию время уже упущено.

На основе этих исследований на рубеже XX – XXI веков появилось несколько вариантов авторских методик обучения музыке с первых дней жизни ребенка.

Карл Орф, немецкий композитор-экспрессионист и педагог, разработал методику группового обучения музыке, основанную на ритмических упражнениях и игре на ударных инструментах. Музыкальные инструменты, такие как ксилофон, колокольчики, треугольники, маракасы, блок-флейты, трещотки подобраны специально для детей. Методика К. Орфа предполагает групповое обучение и совместное музицирование, в том числе создание детского оркестра. Во главу ставится импровизация, а не традиционная тренировка и зазубривание нотной грамоты. К сожалению, использовать данную методику за пределами дошкольного учреждения очень проблематично.

Метод японского скрипача и педагога Шиничи Судзуки доказывает, что к 3 годам ребенок сможет играть на скрипке, если с самого рождения окружить его звучащей музыкой. Автор всемирно известного метода считал, что музыкальные способности присутствуют в каждом из нас с рождения, точно также как и способности к овладению развитием речи. Ребенок слышит вокруг звучащую речь и, подражая, начинает произносить сначала слоги, потом слова, а затем и фразы. В Америке и Европе рекомендуют начинать обучение музыке по методу Сузуки с 2-3 лет.

Российская методика Железновых направлена на развитие музыкальных способностей ребенка с самого рождения. В процессе занятий активно используются музыкальные записи, как классические, так и современные, игры, танцы. Песенки, потешки, танцы, музыкальные сказки и пальчиковые игры позволяют погрузиться в музыкальную среду.

Популярный отечественный автор Лена Данилова в одной из своих статей пишет: «Раннее развитие - это многолетний, кропотливый труд, требующий постоянной включенности в жизнь ваших детей, постоянного творческого напряжения, значительных затрат времени и сил на подготовку пособий, разработку игр и занятий». Такой подход может отпугнуть многих: все-таки в России не так много мам, единственным делом которых является воспитание ребенка.

Поэтому многие мамы отдадут предпочтение традиционным методикам обучения музыке, которые не имеют четко установленного авторства, но с большим успехом используются в яслях, детских садах и центрах раннего развития. Педагоги, применяющие их, используют наработки и советского периода, и последних десятилетий, при этом привнося очень много собственных творческих придумок. Эти методики учитывают возрастные особенности детей. Занятия основаны, прежде всего, на проигрывании музыкальных произведений на фортепиано.

Музыкальные руководители ясельных групп в детских садах проводят с малышами два музыкальных занятия в неделю. На нем дети слушают только классическую музыку композиторов А. Лядова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, Г. Свиридова, а также музыку И.-С. Баха, К. Дакена, И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Э. Грига, Д. Дворжака.

Педагоги-музыканты считают, что, чем раньше начинать знакомить детей с разнообразной музыкой – классической, народной или созданной композиторами специально для детей, тем проще развивать музыкальные способности детей, формировать интерес и любовь к музыке.

Занимаясь музыкальным развитием в раннем возрасте, родители не только закладывают фундамент для того, чтобы ребенок мог с легкостью петь и играть на музыкальных инструментах, но и помогают ему:

- освоить координацию движений – движение под музыку учит ребенка выражать свои эмоции, развивает зрительную и слуховую координацию. Ребенок, владеющий своим телом, растет более уверенным в себе;
- развить общую способность к обучению – умение слушать и слышать, видеть, чувствовать, концентрировать внимание. С точки зрения физиологии занятия музыкой способствуют гармоничной работе обоих полушарий мозга, что повышает общий уровень интеллекта ребенка;
- делает речь более четкой, красивой, хорошо интонированной.
- Полезность гармоничного музыкального развития в раннем возрасте вроде бы уже доказана, но все же находятся и те, кто считает все занятия с детьми до трех лет лишними. Раннее развитие для многих ассоциируется с чем-то преждевременным и ненужным. Оно вредит здоровью ребенка, поскольку нарушает естественный ход формирования организма и адаптации к окружающей среде.

Возникает очень опасный дисбаланс: физически и интеллектуально опережающий своих сверстников ребенок может значительно отставать от них в эмоциональном плане.

Оппоненты раннего развития негодуют: Зачем лишать детей детства, зачем ребенку играть на пианино два года? Что он поймет в музыке Баха, даже если сможет воспроизвести ее? Что это ему даст? Развитие должно соответствовать возрасту и интересам ребенка. А если ускоряется естественный ход вещей, то нарушается гармония развития, предусмотренная природой.

Они утверждают, что раннее развитие ребенка — это всегда проблема родителей, а не малышей. Это стремление родителей испытать гордость за свои родительские достижения, даже если мама и папа искренне уверяют, что они хотят дать ребенку только самое лучшее. Часто такие родители стремятся к успеху ребенка любой ценой, и все его неудачи рассматривают как личное поражение, подтверждая собственную несостоятельность. Педагоги и психологи из практики знают, что если к ним пришел ребенок, прошедший школу раннего развития, то это, прежде всего, проблемные родители, а потом уже — трудные дети.

Мы не отнимаем у ребенка детство, говорят сторонники раннего развития. Мы просто делаем это детство насыщенным, разнообразным и интересным, тем более, что сейчас открыто немало центров, которые предлагают занятия с малышами, начиная с 6-ми месяцев. Такие занятия предполагают развитие мелкой моторики, речи, творческого и логического мышления. В программе есть и игры, укрепляющие здоровье ребенка, а также развивающие музыкальные способности. В центрах с организованными занятиями дети учатся общению с другими детьми, сталкиваются с необходимостью делиться, делать что-то по очереди.

Существует мнение, что именно такой опыт способен впоследствии облегчить ребенку адаптацию к детскому саду.

Особенно важно, чтобы музыкальные занятия проходили всегда на положительном эмоциональном фоне и дети не «учили музыку», а увлеченно занимались ею и были достойно оценены педагогом. Это необходимо для успешного развития личности каждого ребенка.

Минус таких занятий – в организованной группе сложнее учитывать индивидуальные особенности каждого ребенка. Например, есть малыши, которым нужно больше времени на игру, чем дает преподаватель, а есть те, кто, наоборот, быстро теряет интерес и требует более частой смены деятельности, чем предусмотрено программой. То есть такие занятия ориентированы на некоторые средние возрастные нормы, под которые именно ваше чадо может и не подойти.

К выбору кружка нужно отнестись со всей ответственностью. Узнать отзывы у родителей, посмотреть документы, подтверждающие квалификацию педагога. Ведь если у него нет педагогического образования, знаний психологических и физиологических особенностей развития ребенка, то чему он может научить?

Конечно, возникает вопрос можно ли заниматься с малышом самостоятельно? Ведь сейчас доступно огромное количество развивающих книг, игрушек и даже пособий для мам. Несомненно, музыка – уникальный инструмент для развития ребенка, но стоит разобраться в плюсах и минусах каждой методики раннего развития ребенка. Практически все методики раннего развития очень трудоемки, требуют от родителей значительного времени для их изучения и изготовления дидактических материалов.

В любом случае, если ваша задача – развитый выше среднего уровня и сверстников ребенок, то вкладываться в его развитие и обучение вам придется на протяжении всего его детства.

Более того, для развития музыкальных способностей критически важна среда, в которой находится ребенок дошкольного возраста. Но ведь есть еще такие факторы как наследственность, природные способности и склонности ребенка, которые предопределяют его дальнейшее развитие.

Обобщив, можно сделать вывод, что раннее развитие – это некая программа действий, которую сознательно выбирают родители для того, чтобы максимально эффективно и как можно раньше (по крайней мере, до шести лет) раскрыть и укрепить все способности своего ребенка.

Итак, необходимость в раннем развитии ребенка очевидна, но методы, которые пытаются для этого использовать, оставляют желать лучшего. Помните самое главное правило раннего развития: никакого насилия! Если ребенку это не интересно - значит, что-то вы делаете не так, и надо отказаться от занятий, либо выбрать другой метод. Замечательная русская поговорка: «Все хорошо в меру», как никогда лучше выражает мое отношение к раннему музыкальному развитию.

Список литературы

1. Веракса, Н. Е. Познавательное развитие в дошкольном детстве: учеб. пособ. / Е.Веракса. – М: Мозаика-Синтез, 2012. – С.336.
2. Печора, К. Л. Развиваем детей раннего возраста. Современные проблемы и их решение в ДООУ и семье: метод. пособ. / К. Л. Печора. – М.: Сфера, 2012. – С. 112.
3. Зак, А.З., Мадорский, Л.Р. Музыкальное воспитание ребенка / А.З. Зак, Л.Р. Мадорский. – М.: Айрис-пресс. – 2011, - С. 128.

*Бородыня Н.А.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ У НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ

Прежде чем начать обучаться игре на каком-либо инструменте, ребенок должен духовно уже владеть какой-то музыкой: хранить в своём уме, носить в душе и слышать своим слухом. Это можно сравнить с изучением иностранного языка. Ведь считается, что языком в совершенстве владеет лишь тот, кто на нём думает. Так же и в музыке. Музыкальное мышление – это живая музыкальная материя; музыкальная речь с её закономерностями, составными частями. Зачастую учащимся музыкальная речь не ясна, т.к. они не прошли настоящей музыкальной и художественной школы; не получили должного эстетического воспитания, но несмотря на это, музыкальное мышление следует воспитывать в каждом ученике, не отмахиваясь от «среднячков». В каждом конкретном случае работа будет выглядеть по-разному. Но направлена и связана она будет с интонационной сферой в музыке.

Обучение игре на фортепиано – очень трудоёмкий процесс. Зачастую он поглощает всё внимание ученика и педагога, а сама музыка, во имя которой затрачивалось столько усилий, уходит из поля зрения. Пианист, в отличие от певца или скрипача, не должен думать о чистоте интонации, у него и так всё под руками. Контроль слуха ослабевает, и ученик перестаёт интонировать. Возникает разрыв между слухом и пальцами, музыкальная речь превращается в бессмысленный набор звуков, игра становится чисто физическим действием. Однако интерес у ребенка возникнет не к любому произвольному сочетанию звуков, а только к цельной, ясной мелодии или

мотиву, вызывающих у него эмоциональное переживание или образное представление, создающих то или иное настроение. Чтобы играть музыкально, необходимо найти для данной фразы нужный характер, вслушаться в произношение звуков. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, понять его стилистические особенности, характер. Такой процесс требует от пианиста высокоразвитого внутреннего слуха и большой звуковой культуры – качеств, которые необходимо формировать у учащихся с самого начала их обучения. Например, овладевая навыками контакта с клавиатурой, ученик уже должен получать задание слушать наполненность звука, почувствовать в кончиках пальцев ещё до погружения в клавишу силу звука, который он хочет извлечь. При исполнении самых первых произведений необходимо обращать внимание ученика на обязательное мягкое, дослушанное окончание фраз, выполнение кульминаций и подход к ним. Тогда и появляется потребность играть выразительно.

Музыкальное мышление не может быть развито каким-либо прямым путем. Оно всегда пропорционально росту других музыкальных способностей и является одним из следствий расширения музыкального кругозора. Музыка живёт внутри нас, её «место жительства» можно определить очень точно: это наш слух. Инструмент существует вне нас, это частица внешнего мира, которую необходимо познать, овладеть ею, чтобы подчинить её нашему внутреннему миру, нашей творческой воле. Начинающие ученики, непроизвольно копируют показываемое педагогом движение и, тем самым, фиксируют внимание только на самом движении. Поэтому нужно неустанно напоминать ученикам, что музыка воспринимается слухом, а не зрением.

Каждый творческий педагог сугубо индивидуально определяет, как должен проходить путь развития музыкального мышления. Не случайно,

во многих методиках и «школах» слуховое воспитание рекомендуют вести на образцах народной музыки. В ней эмоционально-поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных пьесах для детей. Вообще очень полезно любую мелодию, исполняемую на инструменте, предложить ученику воспроизвести голосом. Чем больше он будет петь, тем яснее он будет понимать музыкальные фразы, предложения.

Также нельзя упускать из виду слуховую работу при выполнении различных упражнений, даже самых элементарных. Как известно, упражнение – это много раз повторяющийся мотив, поэтому пропевая его голосом, ребенок, начинает непроизвольно интонировать и при игре на инструменте. Следует объяснить ученику, что даже в простейших построениях, таких как гамма или арпеджио, есть художественный смысл и логика музыкального развития. В дальнейшем при работе над чисто техническими пьесами (этюдами) необходимо ставить перед учеником ясные слуховые цели и добиваться полного их достижения: в любом этюде важна звуковая ровность линий, гармоничное сочетание линий звуковой фактуры и т. д. Так прокладывается путь от инструктивных этюдов к концертным и воспитывается слуховой контроль – необходимое качество исполнителя. В результате кропотливой работы учащийся доведёт до автоматизма привычку слушать, и тогда ровность звуковой линии, грамотное соотношение голосов, тембров и др. станет составной частью его исполнительской манеры.

Намного сложнее будет работа над многоголосием. Музыка рождается во взаимодействии звуков по горизонтали и вертикали. Вся ткань произведения должна быть прослушана интонационно и необходимо определить соотношение различных элементов фактуры. Также и в полифонической музыке необходимо услышать движение равноправных

голосов по горизонтали, их звучание по вертикали, интонируя линию каждого голоса и одновременно воспринимая их как гармонию.

Важно слышать интонационно не только медленную музыку, но и подвижную, когда интонационный слух должен быть особенно острым, подвижным. Над интонационной связью мелодических фигур Нейгауз советовал работать «способом замедленной киносъёмки», когда подвижная музыка играет в медленном темпе. Но также важно развивать и умение быстро мыслить: музыкант должен уметь охватывать произведение целиком, следить за развитием и становлением формы. Это умение развивается при работе по нотам без инструмента. Внутренний слух охватывает форму сочинения. Его местные и главные кульминации, всю архитектуру. Необходимо не только представлять себе звучание пьесы, но мысленно исполнить её с соблюдением аппликатуры, как бы ощущая прикосновение пальцев к клавишам. Этот метод доступен детям, хотя требует большой сосредоточенности, напряжения и внимания. Работа без инструмента даёт огромный эффект и открывает большие возможности для развития музыкального мышления, памяти, воображения, слуховых представлений.

Что же происходит, когда ребёнок играет настоящее художественное музыкальное произведение, пусть даже самое простое?

1. Его эмоциональное состояние будет совершенно иное по сравнению с тем, которое бывает при разучивании упражнений и инструктивных этюдов.
2. Ребёнок с гораздо большей лёгкостью поддается внушению. И его собственное понимание будет идти к этому внушению навстречу – каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами надо исполнять это произведение, чтобы оно прозвучало осмысленно, т.е. адекватно своему содержанию.

Музыка – звуковой процесс, именно процесс, а не миг, и не застывшее состояние. Она протекает во времени. Вытекает вывод: звук и время – основные категории музыки, это основа в деле овладения музыкальным исполнительством. Поэтому воспитание чувства ритма – важная составляющая развития музыкального мышления.

Ритм музыкального произведения часто и не без оснований сравнивают с пульсом человека, с живым дыханием (не с механическим качанием маятника или тиканьем часов). Пульс здорового человека бьётся ровно, но может ускоряться или замедляться в связи с переживаниями. Также и в музыке. Чем лучше пианист чувствует ритмическую структуру, тем свободнее он себя чувствует и тем логичнее временами уклоняется от неё.

Ритмическая стихия в игре великих музыкантов настолько сильна, что невольно хочется участвовать в исполнении жестом. Жест стоит использовать в работе с учениками, простым взмахом руки иногда проще объяснить задачу и почувствовать ритм, чем делать это с помощью слова. Понятие «пианист» включает в себя понятие «дирижёр», поэтому настоятельно рекомендуется ученикам при изучении произведения и для овладения его ритмической структурой, т.е. организацией временного процесса, продирижировать произведение от начала до конца по нотам. Это прекрасный способ «разделения труда», облегчающий процесс овладения произведением. Следует объяснить ребенку разницу между дирижерским жестом и механическими ударами метронома. Дирижирование помогает преодолеть ритмическую неустойчивость исполнения. К сожалению, на практике не получается уделять должное внимание работе по нотам без инструмента. А ведь это даёт неоценимую пользу.

Следующая задача для ученика будет заключаться в том, чтобы вызвать через работу пальцев к звуковой жизни то, что постиг его

музыкальный интеллект. Каким же образом можно узнать, насколько мы приблизились к пониманию духовной сущности пьесы? Путём повторения при неослабном внимании к нотному тексту. Каждое следующее исполнение будет открывать новые грани, ранее не замеченные. Главное, чтобы каждому исполнению сопутствовали слуховой контроль и серьёзная аналитическая работа.

Мнение о том, что слишком объективное изучение произведения может повредить «индивидуальности» исполнителя, как правило, относится к профессионалам-исполнителям, а не к ученикам ДМШ. Но даже и тогда, если 10 профессионалов будут изучать одну и ту же пьесу, итоговое исполнение у всех будет индивидуальным, поскольку у каждого своё музыкальное мышление, и проявляется у каждого оно по-своему. Поэтому задача педагога не только в том, чтобы воспитать, развить музыкальное мышление и индивидуальность ребёнка, но и уберечь его от многих ошибок и заблуждений, привить ему хороший художественный вкус и научить правильному пониманию музыкального искусства.

Список литературы

1. Гофман, Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман. – М.: «Классика – XXI», 2013.
2. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – М.: «Классика – XXI», 2003.
3. Панкова, О., Гвоздева, О. Воспитание музыкального мышления одаренных детей / О. Панкова, О. Гвоздева. – Новосибирск, 1994.
4. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста: методическое пособие / Е.М. Тимакин. – М.: Советский композитор, 1989.

*Валдаева Е.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА УРОКАХ РИТМИКИ

Изучая законы жизни, наблюдая ритмичность движения в природе и в трудовых процессах, прослеживая влияние музыки на повышение работоспособности, ученые – физиологи, психологи, врачи, педагоги обращают внимание на вопросы использования музыки в сочетании с движением. Органическое единство музыки и движения необходимо и естественно. Движения должны раскрывать содержание музыки, соответствовать ей по характеру, динамике, метроритму, темпу. В то же время движения побуждают к сознательному восприятию музыкального произведения [3].

Движение под музыку издавна применялись в воспитании детей. Но впервые рассмотрел и обосновал в качестве метода музыкального воспитания в конце 19 века, швейцарский педагог и музыкант Эмиль Жак-Далькроз (1865 – 1950 гг.). Назначение своей системы Э.Жак-Далькроз сформулировал так: «Цель ритмики – подвести ее последователей к тому, чтобы они могли сказать к концу своих занятий – не сколько «Я знаю», сколько «Я ощущаю», и прежде всего, создать у них непреодолимое желание выразить себя, что можно делать после развития их эмоциональных способностей и их творческого воображения» [2, С. 3]. «Осознав активную двигательную основу музыкально-ритмического чувства, Э. Жак-Далькроз подчинил движение ритму различных музыкальных произведений и определил путь эмоциональной передачи движений» [3, С. 124]. Он создал ряд ритмических упражнений,

отвечающих возможностям и потребностям детей, а также уделял особое внимание чувству радости, возникающему в детской игре – прообразе будущей серьезной жизни. Перед ритмикой, он, прежде всего, ставил задачу развития музыкальных способностей, а также развития пластичности и выразительности движений. Понимая, что ритм связан с моторикой, он начал вводить на уроках различные ритмические упражнения. Так была создана система ритмической гимнастики, которая в последствии стала называться ритмикой.

Начинать музыкальное развитие надо как можно раньше. С момента рождения дети подвергаются самым разнообразным влияниям. Домашний уклад, поведение родителей, та среда, в которой находится ребёнок – всё это важные факторы, воздействующие на ум и чувства ребёнка с самого раннего возраста. Было бы очень хорошо, если бы все дети воспитывались в семьях, где общая атмосфера оказывает только благоприятное влияние на ребёнка, способствуя развитию его личности. Следует также помнить, что состояние здоровья детей имеет тенденцию к ухудшению: увеличивается число детей с функциональными нарушениями осанки, плохой координацией (слуховой и двигательной), логопедическими проблемами, что требует повышенного внимания со стороны родителей и педагогов. Если говорить о школе, то эта проблема ещё более усугубляется, так как нарушается баланс между умственной и физической нагрузкой младших школьников: дети мало двигаются, больше сидят. Именно поэтому необходимо удовлетворить естественную потребность организма в движении. На наш взгляд, эта проблема очень актуальна и на сегодняшний день, а помочь в этом могут различные виды музыкально-ритмической деятельности на уроках ритмики.

Основными являются: игры, танцы, упражнения, не менее значимые – пальчиковые игры и игра на музыкальных инструментах, где первое место занимает игра. Музыкальная игра – это активная деятельность,

направленная на выполнение музыкально-ритмических задач. Игра вызывает у детей положительные эмоции, поднимает настроение, влияет на активность процесса развития двигательных навыков, развивает музыкальные способности (слух, ладовое чувство, ритм, память). Известный советский педагог А.С. Макаренко говорил: «Игра имеет важное значение в жизни ребенка, имеет то же значение, какое у взрослого имеет деятельность, работа, служба. Какой ребенок в игре, таков во многом он будет в работе, когда вырастет» [3, С. 129].

Музыкальные игры делятся на сюжетные и несюжетные в зависимости от того, разыгрывают дети определенный сюжет или выполняют игровые задания. Тематика и содержание игр обычно отражают понятные, близкие детям явления окружающей действительности, раскрывают знакомые образы животных, птиц и их действия. Игру можно назвать наиболее доступным, увлекательным и любимым видом деятельности. В музыкальной игре ребенка интересует не только сам процесс, но и его результат. Он ищет самые характерные действия персонажа, отражает в движениях жизненные впечатления и переживания, учится воспринимать свойства музыкального звука, определяет средства музыкальной выразительности. Игра имеет определенный сюжет, правила, музыкально-учебное задание.

Музыка усиливает эмоциональную сторону игры, погружает ребенка в мир сказочных персонажей, знакомит с народными традициями – все это углубляет восприятие и понимание музыкального произведения. Музыка определяет развитие игры, раскрывает образы, создает соответствующее настроение. Доступность игровых образов, интерес к игре, эмоциональный рассказ педагога перед игрой (как своеобразный методический прием), выразительное исполнение музыки позволяет дать свои индивидуальные оттенки при исполнении ролей.

Следующий вид – танцы (пляски, хороводы). Этот вид музыкально-ритмической деятельности активизирует слух ребенка, вырабатывает четкие, красивые движения и способствует развитию творческой активности. В танцах дети определяют характер музыки, форму музыкального произведения и средства музыкальной выразительности. Танцы делятся на две группы:

1. Танцы с зафиксированными движениями, которые имеют авторскую композицию движений, и педагог точно следует ей при обучении. К ним относятся:

- танец с участием взрослого – обязательное исполнение педагогом одинаковых с детьми или отличных движений;
- народный танец, в котором используются подлинные элементы народного танца;
- хороводы с пением, движения которых не связаны с текстом;
- характерный танец, в движениях которого изображается данный персонаж;
- историко-бытовой танец, с характерными элементами (полонез, мазурка, полька и т.д.);
- детский балльный танец;
- современный детский танец.

2. Танцы – импровизации на основе разученных движений. Они используются с целью развития творческих способностей. К ним относятся:

- танец типа «зеркало»;
- танец, где дети сочиняют движения на первую ее часть, а для второй – движения показывает педагог;
- танец, где дети сочиняют движения для первой и второй части.

Танцы – импровизации доставляют детям большую радость, но в тоже время требуют умения своевременно и быстро менять движения.

Поэтому педагог должен активно помогать, советовать ученикам какие движения лучше подобрать под ту или иную музыку в соответствии с ее характером.

Кроме музыкальных игр и танцев, на уроках ритмики определенное место занимают упражнения – третий вид музыкально-ритмической деятельности. Упражнение – это многократное выполнение одного и того же движения в целях обучения. Назначение упражнений различно:

- упражнения, для совершенствования основных движений (ходьба, бег, подскоки, прыжки);
- подготовительные упражнения, для разучивания движений к играм и танцам (кружения, переменный шаг, хороводный шаг и т.д.);
- образные упражнения (поступь медведя, прыжки зайца и т. д.);
- упражнения как определенные законченные композиции (авторские).

В упражнениях ставятся задачи четкого выполнения музыкальных и двигательных заданий, в известной мере вырабатывается техника движений.

Пальчиковые игры – вид деятельности, очень полезен для развития цепкости, активности пальцев, мелкой моторики и координации движений, а также речи ребенка. В них отрабатываются статические и динамические движения, развивается внимательность и способность сосредотачиваться. В пальчиковых играх активно используется игровая мотивация, значительно повышающая интерес детей к учебным занятиям, а игры с пением развивают слуховую и двигательную организацию ребенка. Можно пропевать предложенные тексты на любую подходящую мелодию. Все пальчиковые упражнения выполняются детьми при непосредственном участии педагога. Синтез движения, речи и музыки радует учащихся и позволяет проводить занятия наиболее эффективно. Постепенно движения

ребёнка совершенствуются, становятся более свободными, ритмичными. Развивается внимание, уверенность, активность, детская инициатива.

Шумовой оркестр, или игра на музыкальных инструментах, еще один вид музыкально-ритмической деятельности, который доставляет детям огромную радость, как малышам, так и младшим школьникам. Только заметив на учительском столе детские музыкальные инструменты, в глазах детей загорается огонек радости, любопытства, желания поиграть. Он открывает перед ними новый мир звуковых красок, помогает развивать музыкальные способности, способствует становлению таких волевых качеств как, выдержка, сосредоточенность, усидчивость, память и стимулирует интерес детей к совместному творчеству.

В заключение хочется отметить, что различные виды ритмической деятельности, используемые на уроке ритмики тесно взаимосвязаны между собой, такое разнообразие оказывает положительное влияние, если оно вытекает из богатства содержания урока и из применения различных игровых форм, что не позволяет детям утомиться. Таким образом, виды музыкально-ритмической деятельности направлены на осуществление общих задач: формирования музыкального восприятия, развития музыкальных способностей, координации и ритмичности движений, творческого потенциала учащихся.

Список литературы

1. Лифиц, И.В. Ритмика. Учеб. пособ./ И.В. Лифиц. – М.: Академия, 1999. – С. 223.
2. Зими́на, А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста / А.Н. Зими́на. – М.: ВЛАДОС, 2000. – С. 203.

*Галяга Е.Д., Мишина Е.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

ДЕТСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ

На сегодняшний день существует множество детских музыкальных конкурсов различного уровня. Ежегодно огромное количество школьников готовятся и участвуют в соревнованиях юных музыкантов. Детские школы искусств захвачены конкурсным движением – появилось даже понятие «конкурсомания».

Отношение профессиональных музыкантов, общественности и родителей к конкурсам очень противоречиво. В защиту исполнительских конкурсов можно сказать, что это мощный стимул для совершенствования профессионального мастерства учащихся и педагогов. Музыкальные состязания играют большую роль в выявлении молодых талантов, повышают исполнительский уровень обучающихся, дают возможность общения с талантливыми и творческими людьми, являются эффективным средством профессиональной ориентации школьников. В то же время участники конкурсов испытывают нервную нагрузку, которая для детского организма может оказаться чрезмерной. Противники конкурсов часто указывают на необъективность оценивания выступлений участников, на ограниченность репертуара учащегося небольшим количеством пройденных на уроках специальности произведений, что тормозит музыкальный и профессиональный рост исполнителя. При этом каждая из сторон по-своему права: природа конкурсов, действительно, противоречива, они объективно имеют и свои преимущества, и свои недостатки. Это не только демонстрация уровня работы педагога и сравнение возможностей и способностей детей, но и борьба амбиций.

Конкурс может выявить как удачу и успехи, так и проблемы и просчёты, а иногда и некомпетентность в тех или иных аспектах. Результат проведения конкурса может воодушевить, показать новые перспективы в работе, объединить и подружить тех, кто искренне любит своё дело и стремится профессионально расти, учиться. А может обидеть, огорчить, рассердить, расколоть коллектив участников и организаторов, привести к разочарованию, недоверию, озлобленности, потоку взаимных упрёков и подозрений.

Попробуем рассмотреть наиболее важные и спорные аспекты детских музыкальных конкурсов.

Судейство. По словам Екатерины Мечетиной, - солистки Московской филармонии, лауреата премии Президента для молодых деятелей культуры, пианистки, работавшей в жюри конкурсов различного уровня, в том числе телевизионного конкурса «Щелкунчик», - вообще судить очень сложно, потому что основные критерии - музыкальность, техническая оснащённость и качество звука недостаточно объективны. Главным является прочтение авторского текста. Всё остальное, даже на детском уровне, это уже вопрос интерпретации. И тут уже вступают в действие все законы искусства, в том числе и харизма исполнителя [3].

Заслуженный артист России, доцент Московской консерватории им. П.И. Чайковского М. Пекарский (отрицательно относящийся к детским музыкальным конкурсам): «Выставление баллов – это интуитивно. Конкурс, как и вообще всё искусство, очень субъективно. Критерии очень размыты. В искусстве объективности не существует. Что такое донести то, что написал композитор? Я заметил такую вещь – если мы открываем партитуру любого композитора, там есть чёрное пространство (ноты) – и это объективно. Но там очень много есть белого пространства, и вот его то и должен заполнить исполнитель. Какая здесь объективность? Стравинский всю жизнь говорил, что «мою музыку не надо

интерпретировать, а надо только играть то, что написано». Но сам он её интерпретировал, потому что без этого живого искусства не может быть» [3].

Как правило, критериями оценивания участников музыкального конкурса является художественная выразительность, эмоциональность, качество звучания инструмента, техническая оснащённость исполнителя, соответствие стилю, жанру, авторскому тексту произведения, но члены жюри детских музыкальных состязаний обращают пристальное внимание и на состояния игрового аппарата, прогнозируя перспективу дальнейшего развития юного музыканта.

Стимул к работе. В необходимости упорной работы на инструменте детей не всегда легко убедить. Но определённая цель – участие в конкурсе, где необходимо конкурировать с другими исполнителями – часто является сильнейшим стимулом для школьников

Это подтверждают слова Е. Мечетиной: «Я успела поучаствовать в детских конкурсах. Я помню по себе, какой это принесло азарт в мою работу. И это было действительно моментом, который мотивировал меня заниматься больше, лучше и качественнее. И не потому, что мне хотелось всех победить, хотя, конечно, хотелось. Польза была именно от того, что огромная работа была проведена в краткие сроки. Но тут важно не злоупотреблять» [3].

Сценический опыт. Молодому человеку, если он хочет стать хорошим музыкантом, надо не только много репетировать и работать, но и выступать на публике. Конкурсы – настоящая закалка и возможность набраться опыта. Естественно, на них тратится много сил и нервов, но такая наша профессия.

Очень интересны в отношении этого вопроса замечания Е. Мечетиной: «Ребенку нужно очень часто выходить на сцену. Не каждый, конечно, день, но чем больше, тем лучше. Может быть, не обязательно в 7

– 8 лет, но начиная с 10 – 11 это очень важно, потому что в этом возрасте начинает, к сожалению, появляться сценическое волнение. Скорее всего, это связано с физиологическими моментами роста. Я читала, что в травмоопасных видах спорта, таких как спортивная гимнастика, у маленьких детей нет страха. Поэтому их учат сложным элементам. А потом, в раннем подростковом возрасте, внезапно этот страх приходит. И как ни забавно, но хотя мы на концертной сцене не рискуем жизнью, не рискуем даже травму получить, тем не менее, организм так устроен, что начинает приходить сценическое волнение. И тут очень важен сценический опыт, помогающий побороть волнение».

Выявление талантов. Часто организаторы конкурсов преследуют именно эту цель – выявлять и поддерживать одарённых детей в области исполнительского искусства. Этот аспект музыкальных состязаний подтверждается положениями о конкурсах различного уровня.

Школа для преподавателей. Каждый конкурс – не только смотр, где сравниваются результаты, но одновременно и дискуссионная школа. Ведь детей, принимающих участие в конкурсах, всегда сопровождают их учителя, а иногда и родители. Не секрет, что конкурсы для детей в значительной степени являются состязанием и для преподавателей [2].

Конечно, педагог в своей работе зависит от уровня одарённости ученика, но и успехи ребёнка зависят от того, как с ним работает педагог. Умная и интенсивная работа преподавателя может компенсировать средние природные данные. Но бывают и обратные ситуации, когда явные способности угасают в результате неверных действий преподавателя.

Педагог должен учитывать, что подготовка к конкурсу начинается не тогда, когда он задаёт ученику определённую пьесу для разучивания, а намного раньше, когда преподаватель наедине с собой обдумывает и подбирает для ребёнка соответствующее произведение или, пожалуй, ещё

раньше, когда он задумывается над тем, имеет ли данный ребёнок необходимые предпосылки для участия в конкурсе.

Степень музыкальной одарённости или даже степень приобретённых инструментальных навыков – не достаточный критерий для выбора к конкурсу. Основным мерилom нужно считать способность быстро, сосредоточенно и основательно заниматься, другими словами – способность уже в детском возрасте заниматься профессионально [1].

Психологический фактор. Участие в конкурсах – непростая ситуация и для победителей, и для побежденных. Для одних важно не слишком возгордиться и не заболеть «звездной болезнью», для других – не сломаться, поскольку они получили не то место, которого были достойны или на которое рассчитывали. Для решения этой проблемы очень важна позиция, которую занимают родители и учитель.

Помощь и поддержка, особенно педагога, необходима каждому ребёнку, причём советы должны быть индивидуальны. В этом и проявляется педагогическое мастерство. Опытный педагог сможет настроить ученика и подобрать нужные слова, поможет преодолеть сценическое волнение, создаст наиболее благоприятную атмосферу при его повышенном нервном состоянии.

Хотя и самая тщательная подготовка ещё не может обеспечить безусловный успех, тем не менее только она может подвести ребёнка к тому, в чём должен состоять истинный смысл его выступления: к убедительному, музыкально содержательному и технически зрелому исполнению, которое было бы достойно сравнения с достижениями других детей. Если ребёнок добивается этого, его выступление при всех обстоятельствах нужно расценивать как успешное [1].

Нервные срывы и разочарования после конкурса возникают, как правило, если были жёсткие ожидания непременно быть первым, лучшим, была чрезмерная привязанность к этим ожиданиям, появился страх

неуспеха. Тогда неуспех в конкретном конкурсе переживает как «я не успешен вообще», переносится на жизненную позицию – «я не в порядке», «другие лучше». Но эти ожидания формируют у детей взрослые – педагоги и родители.

«Главнее всех побед – возможность общения между музыкантами». Эти слова Владислава Шароевского, лауреата международного телевизионного конкурса юных музыкантов «Щелкунчик» 2000 года, как нельзя лучше отражают необходимый настрой преподавателей, родителей и учащихся при подготовке к конкурсу.

Детские исполнительские конкурсы – это само по себе не хорошо и не плохо. Относиться к ним можно по-разному, но то, что конкурсы стали неотъемлемой частью современного образовательного пространства – бесспорный факт. Главное, чтобы участие в музыкальных состязаниях не становилось самоцелью, смыслом всей работы преподавателя с учеником. Помнить, что конкурс – лишь одно из средств воспитания и развития юного музыканта, помогающее получить жизненный и профессиональный опыт.

Список литературы

1. Фишера, А. Подготовка к конкурсу / А. Фишера // Ребёнок за роялем. - 1981. – С. 260-267.
2. Штепан, П. Дети и исполнительские конкурсы / П. Штепан // Ребёнок за роялем. - 1981. – С. 254-260.
3. Информационная программа телеканала «Культура» «Наблюдатель» [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.nutcracker.tv/doc.html?cid=61&id=3703.

*Дзюненко А.В.,
Детская школа искусств № 1,
г. Сургут*

ИМПРОВИЗАЦИЯ В ОБУЧЕНИИ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ

Мне хотелось бы, чтобы актер
импровизировал весь спектакль
Е.Б.Вахтангов

Сегодня на уроках актерского мастерства театрального отделения «Детской школы искусств №1» города Сургута Ханты-Мансийского автономного округа – Югры большое внимание уделяется развитию способностей импровизации, где важен принцип доведения технических приемов до уровня навыка, т.е. до уровня подсознательного. Автор данной статьи делает попытку доказать всю важность и необходимость развития импровизационных способностей на уроках актерского мастерства, приводя в пример мнения мастеров театра.

Импровизация – актерская техника – подразумевает введение в игру элементов непредвиденного, не подготовленного заранее, а родившегося по ходу действия. Такое определение термина «импровизация» дано в «Словаре театра» [2].

Можно с уверенностью утверждать, что характер и объем импровизации в каждом конкретном случае определяется характером данной роли, жанром пьесы и режиссерским толкованием. Определяющий признак импровизации – внезапность творчества без предварительной подготовки.

Импровизация – это способность публично и мгновенно выполнять творческую задачу, умение концентрировать в нужный момент все силы своего психофизического аппарата.

Г.А.Товстоногов считал, что «импровизация лежит в основе многих видов искусства, и театра в особенности... Импровизация является основой творческого процесса»[6]. Момент импровизации ускоряет познавательный процесс в искусстве. Он обогащает творчество по методу проб и ошибок. Импровизация в искусстве несет в себе творческое начало, которое необходимо для актерской техники.

О месте импровизации в системе театрального искусства существует много точек зрения. Для К.С. Станиславского, в импровизации воплощается развитие одного из принципов его системы – от сознательного к подсознательному: «Именно в актерском искусстве подсознательный акт творчества наиболее ярок, т.к. происходит на глазах у зрителя. Экспромт и неожиданность – лучшие возбудители творчества»[5]. К.С.Станиславский говорил, что образ создается всегда заново, как бы впервые в процессе сегодняшней игры, что спектакль всякий раз нужно играть заново, а не вспоминать, как играли накануне. Импровизация для него – это проникновение в действительность, какова она сейчас сию минуту. Он говорил: «Актер, играя роль, не должен повторять форму, должен каждый раз вспоминать и ощущать суть и содержание роли сознательными задачами»[5].

Ученик Константина Сергеевича, Е.Б.Вахтангов, описал импровизацию в четкой и понятной формуле:

- свободная импровизация;
- жесткий рисунок;
- импровизация в рамках жесткого рисунка[3].

Актер, стоящий на сцене, должен понимать, что любая импровизация не должна выходить за рамки рисунка роли. Все, что мы делаем на площадке, должно работать на сверхзадачу спектакля.

Идеальным художником, воплотившим в себе принцип Е.Б.Вахтангова, когда подлинность переживания, чувства правды

рождается в сочетании с острым чувством формы, был М.А.Чехов. Он считал, что именно в импровизации ярче всего проявляется творческая индивидуальность. Именно в импровизации художник передает своим личным переживанием самобытную форму. Актер пользуется жанром, текстом, характером действующих лиц как предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности. Он ищет нюансы для своей игры, и чтоб импровизация не захлестнула, нужно блестяще владеть техникой игры и четко знать форму произведения. Импровизация рождается лишь тогда, когда актер после длительного вживания в образ почувствовал отношение роли, т.е. четко определил зерно роли [7].

В.Э.Мейерхольд учил своих актеров формальной импровизации, т.е. когда завязывается непосредственное общение между актером и зрительным залом, в то время как его учитель К.С.Станиславский был против разрушения «четвертой стены». Актер у В.Э.Мейерхольда должен учитывать, что в основе импровизационной игры со зрительным залом лежит раздвоенное внимание актера во время спектакля, постоянное ощущения себя одновременно мастером и материалом. Всеволод Эмильевич считал, что импровизация – это бесконечное, разнообразное сплетение, чередование разных технических приемов при полном овладении актерской техникой. Основа – это канва, или, по-другому – драматический сюжет, где, получив схему, актеры импровизировали и реагировали на публику вербально [1].

М.В. Сулимов, говоря об импровизации, приводил бытовой пример из жизни. Взяв в руки стакан, как бы ты в него ни наливал воду, форма остается одна[4]. Иными словами, в каждом спектакле есть точное пластическое решение роли и точное мизансценическое решение всего спектакля, которое ты, как актер, не имеешь права ломать, но ты, как актер, можешь путем импровизации играть каждый раз по-новому.

Большое значение мастера театра придавали этюдным упражнениям с импровизированным текстом. Режиссерское мышление – это комплексное мышление, комплексное восприятие происходящего. Действие – это единый психологический процесс. При методе действенного анализа большое внимание К.С.Станиславский уделял импровизации, утверждая: «мы должны развивать импровизационный поиск актера»[5]. Когда создана творческая атмосфера, актер может свободно, раскрепощено импровизировать. Этюды на первых занятиях позволяют увидеть импровизационные способности актера. В истории театрального искусства импровизация должна быть в ключе жанра спектакля, через способ актерского существования. Импровизация является основой творческого процесса во всех творческих звеньях репетиции.

Опираясь на мнение мастеров театра, воспитавших не одно поколение актеров, и на опыт автора данной статьи, необходимо отметить наиболее важные тезисы:

- импровизацию можно определить как вид спонтанного художественного творчества, суть которого заключается в объединении здесь и сейчас процессов рождения замысла и его воплощении;
- на сцене именно импульсивное или произвольное действие является органичным, выразительным, заразительным, достоверным и убедительным для зрителя;
- непосредственное существование актера в предлагаемых обстоятельствах, динамичная правдивая реакция на новые обстоятельства, способность контроля импульсивного действия и развитие его можно назвать непосредственностью, т.е. тем, что необходимо для рождения импровизации.

Импровизация – это жизненно-важный инструмент, необходимый для развития способностей начинающего актера, это толчок к рождению творчески интересных, неожиданных решений роли в процессе репетиции и на спектакле.

Список литературы

1. Елагин, Ю.Б. Всеволод Мейерхольд Темный гений / Ю.Б. Елагин. – М.: Вагриус, – 1998. – 366 с.
2. Павис, П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой // М.: Изд-во ГИТИС, – 2003. – 516 с.
3. Смирнов-Несвицкий, Ю.А. Евгений Вахтангов / Ю.А. Смирнов-Несвицкий. – Л.: Искусство, 1987. – 248 с.
4. Сулимов, М.В. Посвящение в режиссуру / М.В. Сулимов. – СПб.: Изд-во СПбГУ. – 2004. – 576 с.
5. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: В 8 т.: Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика – М.: Искусство, – 1955. – 502 с.
6. Чехов, М.А. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ МОСКВА: Транзит-книга, – 2006. – 554 с.

*Еремишина Т. Ф.,
Детская школа искусств им. П.И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

ВОСПИТАНИЕ И РАЗВИТИЕ ОДАРЕННОГО РЕБЕНКА

Написать эту статью меня подтолкнула возможность поделиться опытом педагогической работы с одаренными, талантливыми учениками нашей школы в небольшом северном городке.

Прежде всего надо определиться с понятиями «одаренность», «талант». Своеобразное сочетание способностей, которое обеспечивает человеку возможность успешного выполнения какой-либо деятельности, называется одаренностью. Высокая степень развития способностей называется талантом.

Педагоги-музыканты пришли к выводу, что задатки музыкальной деятельности (то есть физические особенности строения организма, например, органы слуха или голосового аппарата) имеются у каждого. Именно они составляют основу развития музыкальных способностей. Природа щедро наградила человека, она дала ему все для того, чтобы видеть, ощущать, чувствовать окружающий мир. Она позволила ему слышать все многообразие существующих вокруг звуковых красок. Прислушиваясь к собственному голосу, голосам птиц и животных, люди учились различать интонацию, высоту, длительность. Отсюда рождалась музыкальность – природой данное человеку свойство. Поэтому на вопрос родителей, есть ли у их детей музыкальные способности, отвечаю: «Обязательно есть, но их нужно развивать. Неспособных детей нет!», и привожу пример о Дмитрие Борисовиче Кабалевском, который в детские годы не сумел правильно повторить предложенную ему мелодию, и был отчислен из детского хора за «отсутствие музыкальных способностей».

Мои уроки и направлены на то, чтобы развивать у учащихся способности чувствовать, любить, оценивать явления искусства, создавать в меру своих сил и возможностей музыкально-художественные ценности.

Известно, что творчество помогает ребенку раскрыть свою музыкальность, и чем раньше начнется музыкальное развитие ребенка, тем лучше. В нашей школе существует отделение раннего эстетического развития детей, где уже с трех-четырёх лет ребяташки занимаются ритмикой, развивают музыкальную память, а когда приходит время идти в школу, уже видно, кто из ребят обладает одаренностью. Одаренные дети – это те, кто мгновенно схватывают, быстрее соображают, лучше всех учатся. Процент таковых не велик. Например, в моем классе из пятнадцати учащихся детей с такими задатками всего двое. Трудность в работе с одаренными детьми еще в том, что они, как правило, занимаются и другими видами деятельности (спорт, танцы, кружки в школе). То есть одаренный ребенок одарен во всем. Отсюда вывод: найти такие способы работы с одаренными учащимися, которые перевесят все другие увлечения.

Я практикую, во-первых, индивидуальный подход в выборе репертуара, учитывая характер, эмоциональное настроение учащегося, подталкиваю к решению творческих задач без моей помощи. Например, ребенку наиграла мелодию, он ее воспроизвел, а вот досочинил и гармонизовал сам. То есть создал способы творчества присущие только ему. Во-вторых, стараюсь заинтересовать на уроке не только игрой произведения, но и рассказать об эпохе, композиторе, истории создания этого произведения, прослушать его в исполнении великих пианистов. Мотивация – необходимый рычаг в заинтересованности занятиями музыкой. Все дети любят выступать, поэтому мы не только участвуем в конкурсах, школьных и городских концертах, но и играем перед воспитанниками тех детских садов, которые посещали сами выступающие,

а также перед одноклассниками в их школах. В-третьих, взаимопонимание и помощь родителей очень помогают в работе с одаренными детьми. У меня в классе, конечно с младшими учащимися, проводится конкурс «Играем с мамой». Пускай это и не высокий уровень, но как приятно видеть и слышать такие выступления. Если родители заинтересованы, чтобы их ребенок учился с большей отдачей, то и результаты на лицо: родители поддерживают участие в конкурсах всех уровней, а воодушевленные дети показывают хорошие результаты.

Моя задача, как педагога, научить детей трудиться изо дня в день и не прекращать занятий до тех пор, пока они не добьются поставленных целей. Например, выучить в быстром темпе какой-нибудь пассаж, запомнить наизусть произведение, сыграть без ошибок этюд в быстром темпе. Ведь никакая одаренность не поможет без ежедневных многочасовых занятий на инструменте.

«Для того, чтобы стать настоящим музыкантом, нужно быть значительным человеком. Значительный человек – это тот, кто силой своего умения, знаний и навыков, помноженных на силу его собственных чувств, создает что-то живое и реальное, способное проникать в самые глубокие тайны музыки» – слова Ф. Листа. Я полностью согласна со словами Великого человека и постараюсь воспитать ещё не одного одаренного ребенка. Пускай они не будут гениальными исполнителями, но понимать слышать и передавать музыку они научатся.

Список литературы

1. Кондратов, А.В. Аспекты педагогики Ф. Листа. Методическая работа // [Электронный ресурс] / Режим доступа: vmcoll.ru/downloads.php?cat_id=1&file_id=6.
2. Маклаков, А. Общая психология. // [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/makl/23.php

*Жидкова С.Г.,
Детская школа искусств
п. Хулимсунт*

РАЗВИТИЕ ПАМЯТИ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО И МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ

Музыкальная память – это комплексная способность, которая объединяет в себе слуховую, зрительную, моторную память, доступная развитию с детских лет. Слуховая, зрительная память относятся к образному, картинному содержанию мышления, поэтому они объединяются в психологии под термином «образная память».

Преподаватель Юзлова В. предлагает для развития памяти использовать метод Далькроза – «inhibisce», игру остановить хлопком, чтобы ребенок пропел мелодию дальше или проиграл ее в уме, затем, после следующего хлопка, ребенок должен продолжить играть мелодию дальше. Метод Маргарит Варро – «немая иннервация», где часть пьесы играем полным звуком, а часть беззвучно на поверхности клавиш. Предварительное пение - «мысленное пение» - очень важное средство для тренировки памяти. Оно способствует непосредственному слуховому запоминанию небольших мелодий – ритмических построений.

У детей младших школьников запоминание часто носит осмысленный характер и в значительной степени определяется содержательными связями. Надо как можно раньше обратить внимание ребенка как «сделана музыка», которую он играет. Требования, предъявляемые к детскому мышлению, тесно взаимосвязаны с развитием и тренировкой памяти. Если с малых лет систематически не развивать у ребенка способности к максимальной концентрации внимания, не комбинировать различные способы работ, формирующие внутренний слух

и музыкальное мышление, не стараться закрепить звуковой образ композиции, то останется зубрежка абстрактных схем. Надо не только учитывать много различных компонентов, но и прочно запечатлеть это в памяти. Педагогу необходимо следить, чтобы заучивание наизусть происходило систематически, по частям, с использованием всех видов памяти: слуховой, зрительной, моторной. Следует прибегать к логической памяти.

В дошкольном детстве компоненты непосредственной воспроизводящей музыкальной памяти в её узком значении, развиваются не одновременно и не равномерно. Формирование ритмической памяти предшествует становлению мелодической. Труднее всего дети запоминают звуковысотные и ритмические отношения в их единстве. Необходима специальная организация запоминания детьми музыкального материала, формирования у них опосредованной музыкальной памяти. Дети дошкольных возрастов и младшего школьного возраста лучше запоминают начало и конец предложенной мелодии с простыми ходами вверх и вниз. Очень плохо усваиваются мотивы, содержащие скачки и повторения одного и того же звука.

Работа с детьми может быть успешной только тогда, когда педагог опирается на глубокое знание детской психологии, понимая особенности детского возраста. Занятия музыкой способны повлиять в огромной степени на нравственное и духовное развитие ребёнка.

А.С. Леонтьев, сформулировавший основной генетический закон памяти, считал, что развитие ее высших человеческих форм идет через запоминание при помощи внешних стимулов – знаков. В последствие вопрос о соотношении произвольного и произвольного запоминания стал предметом экспериментальных исследований многих других ученых. Результаты этих исследований подтвердили, что у дошкольников преобладает произвольное запоминание, но постепенно формируется

произвольное, особенно связанное с применением «наглядных пространственных моделей».

Ученые все больше подчеркивают возможность искусства как развивающего начала и особенно коррекции психических процессов у детей. За годы работы, а это почти четверть века, многие ученые наблюдали и отметили, что в последнее время увеличилось количество детей, нуждающихся в психокоррекции и имеющих инвалидность. Искусство оказывает психотерапевтическое воздействие, влияя на развитие памяти и эмоциональную сферу ребенка, выполняя коммуникативную, регулятивную и катарсическую функции. Именно поэтому так важно раннее погружение ребенка в прекрасный мир музыки, обучение игре на фортепиано или другом любимшемся музыкальном инструменте. Прослушивание музыки благотворно влияет на долгосрочную память, на способности критического мышления и даже на скорость мышления. Музыку давно использовали как лечебное средство. Исследователи нашего времени обнаружили, что определенная музыка может воздействовать на нейроны, заставляя их быстрее или медленнее передавать сигнал. «Чем больше возникает ритмических ударов – звуков, тем интенсивнее стимулируется активность мозга», - поясняет музыкотерапевт Конни Томейно [5].

Т.Б. Юдовина-Гальперина, известный педагог-музыкант и методист, в своей книге «За роялем без слез» пришла к выводу, что занятия музыкой следует начинать с трех лет, что способствует ранней диагностики заболеваний и более успешному развитию психических функций у детей.

Дети дошкольного возраста обладают рядом психологических и поведенческих особенностей. К этим особенностям относятся сравнительно низкий уровень сознания (произвольный, внутренний самоконтроль и опосредованность речью познавательных основных процессов) и самосознания. У детей 3 – 4 лет уже есть элементы

произвольности в управлении своим познавательным процессом. На протяжении тестирования у детей необходимо поддерживать интерес и заинтересованность к психодиагностическому процессу. Это поможет получить результаты, правильно отражающие уровень их психологического развития. Оптимальным временем для выполнения тестовых заданий у детей дошкольного возраста является интервал 1 – 5 минут. Для дошкольного возраста характерно неустойчивое произвольное внимание и повышенная утомляемость.

Метод психодиагностического тестирования у детей младшего школьного возраста также имеет свои особенности. Тесты должны быть привлекательны, доступны, проходить в игровой форме.

Так, для детей дошкольного возраста методики по исследованию зрительной, слуховой, моторной памяти были адаптированы. Были включены игровые моменты, использованы игрушки, куклы, игрушечные музыкальные инструменты.

Тестирование младших школьников проходило на базе детской школы искусств. В исследовании участвовало двенадцать детей (от восьми до десяти лет). В начале учебного года (сентябрь) каждый ребенок прошел тестирование для исследования краткосрочной зрительной, слуховой и двигательной памяти. До окончания исследования (январь) учащиеся занимались по индивидуальному плану, в рамках общего учебного плана для музыкальных школ. Согласно условию исследования, индивидуальная программа развития каждого ребенка была усилена упражнениями и стимулирующими приемами, направленными на развитие памяти (чтение нот с листа, пропевание нот с дирижированием с одновременной игре на фортепиано, применение алгоритма разучивания пьесы, применение стихотворного текста и рисунков детей для развития памяти). В январе было произведено заключительное тестирование детей по исследованию зрительной, слуховой и двигательной памяти, аналогичной процедуре

тестирования в сентябре. Дети с удовольствием участвовали в процедуре тестирования.

Подсчет результатов проходил по качественному уровню, где 100% - наибольшее количество баллов данного теста, а полученное количество баллов фиксировалось как сумма, и выводилась в качественном (%) подсчете в двух группах детей, которые активно посещали занятия (а/п) и слабо посещали занятия из-за болезни, либо по другим объективным причинам (с/п).

Сравнительный коэффициент прогресса – (Q).

Тест «Говорящие игрушки»

Группа	Сентябрь	Январь	Q
Активно посещающая	63%	98%	27%
Слабо посещающие	67%	71%	4%

Q – 35%, коэффициент прогресса группы (а/п)

Результат младших школьников:

Тест «Числа»:

Группа	Сентябрь	Январь	Q
Младшие школьники	65%	94%	29%

Тест «Слова»

Группа	Сентябрь	Январь	Q
Младшие школьники	66%	94%	28%

занятия музыкой благотворно влияют на развитие памяти

Формирование музыкальной памяти происходит в процессе тесных взаимосвязей между восприятием, воспроизведением и творческим

преобразованием. Результатом сенсорного музыкального воспитания детей является их уровень развития в данный момент, позволяющий им более эмоционально, сознательно относиться к музыке, чувствовать ее звучание в единстве с пониманием ее содержания.

Вслушиваясь в музыкальную ткань классического произведения в коре головного мозга происходит укрепление связей. Те полушария мозга, которые обычно не задействованы при выполнении задачи, активизируются новой для них сенсорной информацией и стимулируют моторику противоположной руки или ноги, поэтому при игре на фортепиано происходит развитие обеих рук. Этому способствуют изучение полифонических произведений, где требуется активное голосоведение каждой руки одновременно, а так же изучение гамм и этюдов.

Исследования в лаборатории Кольцовой М.М. подтвердили особую роль в созревании мозга задействованности пальцев рук, что обусловлено наибольшим представительством в коре больших полушарий кисти рук. «Совершенно точно доказано, что тренировка пальцев рук с помощью точных координированных движений является мощным средством активации коры головного мозга, развития центра речи, что так же способствует интегральной деятельности мозга» [4].

Тестирование детей на зрительную, слуховую и двигательную память как показателя развития данной психической функции средствами музыки обусловлено исследованиями Тарасовой К.В. в своей работе «Онтогенез музыкальных способностей». Исследователь отмечает их как главные «компоненты музыкальной памяти».

На протяжении многих веков учеными исследователями и педагогами велось наблюдение о влиянии воздействия музыки на развитие ребенка. Подбирались и исследовались методики обучения для успешного развития детей.

Эта творческая работа не прекращена и сейчас. Последние исследования ученых и педагогов подтверждают связь оптимального развития ребенка и музыкальных занятий. Достаточно вспомнить исследования З.Кодая (Венгрия), Б.Бочая (Болгария), К.Орфа (Австрия), Пьера ван Хауве (Голландия).

Требования к памяти в век НТР высоки. Быстрое и прочное запоминание информации (в частности уроков) позволяет снизить утомляемость и стресс, повысить самооценку и интерес к учебе. В детском возрасте развитие памяти напрямую связано с развитием мышления, способностей, самооценки детей.

Вывод: Занятия музыкой способствуют развитию памяти у детей дошкольного и младшего школьного возраста. Особенно у детей дошкольного возраста можно отметить более высокие результаты. Это подтверждает предположение, что раннее обучение способствует развитию. Возрастает объем и мобильность анемических процессов, что способствует лучшему усвоению образовательного процесса.

Список литературы:

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
2. Баренбойм, Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1969. – 282 с.
3. Бутон, Б., К. Цицero. 77 и 7 приемов для укрепления памяти / Б. Бутон, К. Цицero. – С-Пб.: Весь, 2004. – 293 с.
4. Сминов А.А. Проблемы психологии памяти. – М.: Просвещение, 1966. – 422 с.
5. Юдовина-Гальперина, Т.Б. За роялем без слез / Т.Б. Юдовина-Гальперина. – С-Пб.: Союз художников, 2002. – 239с.

*Козаченко Ю.Ю.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ, РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

В наше динамичное время, в котором мы чаще нацелены на достижение какого-то результата, где все наши действия подчинены достижению цели, очень редко приходится задумываться о духовности, о чувствах, без которых невозможно гармоничного развития личности маленького человека.

Дети, особенно, младшие школьники, очень эмоциональны. Они открыты для всего нового, они не умеют скрывать своего настроения, своих эмоций, откровенны в выражении радости, горя, страха, удовольствия или неудовольствия. К нам, к сожалению, приходят дети с небольшим, но уже сложившимся опытом, влияние родителей, воспитателей, учителей и окружающих. Наша непосредственная задача сохранить детскую непосредственность и развить самостоятельность мышления, раскрыть уникальность каждого ребенка.

В моей музыкально-педагогической практике очень часто возникал вопрос, что сейчас интересует молодых людей, насколько важно для них то, о чем мне хочется с ними поделиться? Аккордеон – инструмент универсальный: он чаще других сейчас встречается на эстраде, а значит модный и современный; он в какой-то степени родственник органа и может полноценно исполнять классические произведения; он – душа любой компании, и значит, народная музыка ему не чужда. Ну, а дети, так ли им все это надо?! Стоит ли при огромном наличии современного музыкального материала, возвращаться к произведениям, которые

покрыты пылью веков?

Перед нами стоит большая задача – переломить монопольное господство современной музыки, найти приемы заинтересовать ребенка, научить мыслить и мечтать, расширить его кругозор (и не только музыкальный). Говорят, что работая с великим наследием мастеров, по-настоящему начинаешь задумываться о сути музыки, понимать ее глубину. Тогда и ученик не просто слушает музыку, не просто играет, а размышляет и переживает.

Работу над произведением мы начинаем с устного разбора:

1. Прослушиваем произведение в записи на электронных носителях или в профессиональном и грамотном исполнении преподавателя.
2. Определяем жанр и стиль произведения.
3. Определяем форму произведения.
4. Разделяем произведение на части: фразировка, ведение меха.
5. Определяем интонационный план каждой части и произведения в целом (кульминация, тональный план, динамика, штрихи).
6. Решаем, какова главная мысль композитора, о чем данное произведение и, что мы хотим донести до слушателя.
7. Читаем текст с листа – выразительно, в медленном темпе.

Но главная наша цель и высшая цель музыканта-исполнителя – достоверное, убедительное воплощение композиторского замысла, т.е. создание художественного образа музыкального произведения.

Прослушивание произведения всегда производит на учащихся неизгладимое впечатление, если педагог достаточно профессионально и грамотно сам может исполнить произведение, он на долгие годы останется кумиром для своих учеников. Ну, а если произведение может быть исполнено и в других интерпретациях (например, оркестром или другими музыкальными инструментами) и будет ярким впечатлением для учащегося, расширит его кругозор, следует обязательно воспользоваться

такими примерами. Особое внимание хочу обратить на изучение музыки разных народов мира, для этого следует послушать не одно произведение, характеризующее ту или иную самобытность, очень важно изучить народные инструменты, для которых возможно и было написано это произведение в оригинале.

Остановлюсь на некоторых аспектах работы над музыкальным произведением.

В первую очередь перед нами стоит задача определения стиля произведения. Стиль музыкальный – характеризует систему средств выразительности, воплощения идеи и образного содержания. При выявлении стилистических особенностей музыкального произведения необходимо определить эпоху его создания. Важнейшим фактором, который необходимо учитывать при определении стиля, является фактор национальный. Самобытность коренится, прежде всего, в развитии духовных традиций нации и находит опору на фольклорные истоки.

При создании художественного образа произведения следует опираться на название самой пьесы, ведь в нем иногда заключена программа, которая зачастую и несет в себе идейный замысел композитора.

Перейдем к форме произведения и разбору пьесы. Содержание часто воспринимается нами раньше, чем форма, ибо эмоциональная сторона произведения доступнее его конструкции. Наверное, у каждого педагога бывали случаи, когда учащийся выучив произведение и интуитивно играет все в основном верно, логично, а форму не знает. С другой стороны, даже хорошо проанализировав форму сочинения, на практике не всегда умеет охватить его композицию достаточно убедительно.

При изучении пьес малых форм учащийся относительно легко воспринимает их содержание. Иные качества слухового и исполнительского порядка нужны в работе над крупной формой. У

школьника постепенно вырабатывается способность к целостному охвату музыки на более протяженных линиях ее развития, т. е. воспитывается «длинное, горизонтальное» музыкальное мышление.

Учащиеся должны научиться осознавать логику внутренних связей в произведении, логику соотношения крупных и мелких построений. Исполнитель всегда должен ощущать в своей игре перспективу дальнейшего развития. Без видения (слышания) перспективы музыка мельчает, стоит на месте, форма рушится.

Так как для исполнителя – аккордеониста работа над фразировкой связана с техникой и свободой ведения меха, этот этап работы должен быть особенно тщательным. С самого раннего возраста надо приучать ученика слышать фразу, иначе в игре не будет никакого смысла. Желательно каждую фразу уложить в одно определенное движение меха, ну и, конечно, добиваясь художественности и музыкальности исполнения развивать мелодию с помощью динамических оттенков. Работа над динамикой и качеством звука на аккордеоне усваивается непросто, это так же связано меховедением. Художественный эффект применения данных приёмов зависит от того, насколько у учащегося развита способность сознания исполнителя к воссозданию авторского замысла.

Соглашусь, с тем, что выбор темпа на разных этапах работы над произведением является залогом успеха. Правильно будет выбрать темп удобный в зависимости от творческого состояния, можно играть одну и ту же пьесу в относительно разных темпах. Важно, чтобы темп убеждал, в конечном счете, содействовал выявлению художественного образа произведения.

Надо отметить, что очень часто юным музыкантам с невероятным трудом даются произведения кантиленного характера, звучат технически верно, но неинтересно, невыразительно. Объяснение этому одно – в данном случае учащийся художественно беден, ему просто нечем

заполнить звуковое пространство фактуры. И вот, поэтому в этом месте мне очень хочется обратиться к преподавателям – откажитесь от привычной работы со счетом вслух. Ведь вы прекрасно знаете, насколько дети не любят эту часть работы, это снижает интерес к музыке и к тому же делает безразличным отношение ученика к качеству звучания. Да вряд ли и нам будет интересна метрономически ровная игра. Как говорил Б. Асафьев, ритм не следует воспринимать как «фонари на шоссе с их монотонной мерностью...». Живой музыкальный ритм, пульс живого существа имеет свои отклонения, обусловленные эмоциональным состоянием. Художник-исполнитель не может вместить свои чувства и намерения в рамки безжалостных ударов метронома.

И, наконец, мы пришли к самому главному и заключительному аспекту работы над произведением создания художественного образа.

Формирование образного мышления ученика, в целом, тесно связано с формированием его эмоционально-волевой сферы, с формированием сферы интересов и мотивов поведения. Как мы уже говорили ранее, к нам приходит уже сложившийся человек, со своим жизненным опытом влияния родителей, учителей и сверстников. Чтобы научить его любить музыку (и музыку разную) нам пригодится умение исполнителя, сказочника, волшебника, надо найти словесный эквивалент содержания музыкального сочинения.

Музыкальное мышление – действующая в творческом процессе система логических связей между жизненными реалиями и эмоциями-мыслями, которая характеризуется опорой на жизненные представления и конкретные образы.

В этой связи я в своем классе начала вести с каждым отдельным ребенком словарь эстетических эмоций. Этот опыт я переняла у Т.И. Смирновой, который описан в книге «Искусство обучения или обучение искусством». В таком словарики дети записывают только пережитые ими

эмоции, и не только в повседневной жизни, но и при прочтении книг или при просмотре кинофильма. Я прошу, чтобы они попытались представить себя на месте того или иного героя, и какие чувства он при этом бы испытал. Таким образом, мы развиваем образное мышление, расширяем сферу эмоциональных состояний, учимся контролировать свои эмоции. В дальнейшем, эти данные мы можем использовать для характеристики музыкальных образов в изучаемых произведениях.

Работать над развитием эмоционально-образного мышления ученика надо постоянно и систематически. Эмоционально-образное мышление музыканта должно подвергаться таким же постоянным систематическим воздействиям, как это совершается со всеми элементами «практического интеллекта».

Вся работа музыканта над произведением направлена на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение всегда будет иметь важное значение для учащегося, а иногда может оказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой на определённой ступени его обучения.

Список литературы

1. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 281 с.
2. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М.: Музыка, 2004. – 144 с.
3. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности: теория и практика / Г.М. Цыпин. – М.: Academia, 2003. – 366 с.
4. Якобсон, П.М. Эмоциональная жизнь школьника / П.М Якобсон. – М.: Просвещение, 1966. – 292с.

*Корчагина О. А.,
Детская школа искусств им. П.И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

РАБОТА С ХУДОЖЕСТВЕННО-ОДАРЁННЫМИ ДЕТЬМИ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ

Дети и проблема их воспитания в учебных заведениях всегда была актуальна. Учащиеся ни делились на одаренных и простых. Считалось, что ребёнок по своему индивидуален и гениален. Но, в последнее время, после широкомасштабной деятельности по работе с одаренными детьми (1996 г.- принятие Федеральной целевой программы «Одаренные дети») резко возрос интерес к проблеме одарённости. В системе дошкольного и школьного обучения и воспитания происходит изменение: создаются новые условия и программы, открываются новые аспекты изучения. Это позволяет в свою очередь, по новому взглянуть на проблему одаренности.

Появление ребёнка на свет – это «чудо». Несомненно, дети талантливы, но часто это скрыто от окружающих. Найти и раскрыть способности дарования – это первая и основная задача взрослых. Прежде чем говорить об одарённости, необходимо понять, чем она отличается от способностей.

Способность – это индивидуально-психологические особенности, определяющие успешность выполнения деятельности, но которые нельзя свести к знаниям, умениям и навыкам.

Способный ребёнок отличается от других детей, ему легко даётся обучение новых программ, успешно выполняет работу в какой-либо деятельности.

Типы способностей: общие (к которым причисляют общий интеллект, креативность и обучаемость) и специальные (к которым

причисляют творческие, инженерные, коммуникативные, научные, мнемические (способность к запоминанию), имажитивные (хорошо развито воображение).

Одаренность – это системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких (необычных, незаурядных) результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми.

Одаренный ребенок – это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями (или имеет внутренние предпосылки для таких достижений) в том или ином виде деятельности, в том числе имеющей стихийный, самодеятельный характер.

Многие психологи (Юркевич В.С., Кулемзина А.В., Ландау Э. и др.) соглашаются, что одарённость и развитие способностей возможно в любом возрасте, но самым наилучшим временем является – детство.

Одарённости и способности ребёнка, как и его отдельные способности, в чистом виде от природы не видны. Поддержка творческой активности в целом, зависит как от родителей, так и от педагогов.

Одарённость в разных областях имеет некую последовательность. Очень часто у ребёнка в раннем возрасте можно обнаружить одарённость к музыке, чуть позже к рисованию. Детское творчество является ценным в развитии ребёнка. Интерес к искусству, у маленького дарования, проявляется раньше, чем к точным наукам. И поэтому, педагог, работающий с детьми, одарёнными или имеющими признаки одарённости должен знать направления развития одаренного ребенка.

Сферы способностей у детей имеют особые черты. Черты интеллектуальной сферы: внимательность, любопытство, хорошая память, легкая обучаемость, широкий кругозор. Способности к естественным наукам: внимание к предметам и явлениям, проявление большого интереса или исключительных способностей к классификации. Дети, которых

преобладают академические способности, хорошо учатся в школе, усидчивы, слушать, изучать, впитывать, понимать. Черты творческого мышления: склонен к творчеству, чрезвычайно пытлив и любознателен. Сфера художественной деятельности подразумевает способности к изобразительной деятельности; много времени отводит рисованию или лепки; интуитивное применение законов композиции в рисунках; отличные средства композиции, построение и цветоведение работ. Способность к музыке проявляется необыкновенным интересом к музыкальным занятиям, а также к пониманию характера музыки. Приспособление к новым ситуациям, наблюдается в сфере общения и лидерства.

Одаренность имеет свои нюансы и последствия: положительные и отрицательные. Положительным проявления одаренности являются хорошие вербальные способности, упорство, объективность, творческие способности, разнообразие интересов, чувство ценности, хорошая память, настойчивость, абстрактность мышления и т.д. Отрицательные последствия – индивидуальность, скорость мышления и письма, частая смена интересов, лидерство, строгость к другим и нетерпеливость.

Одарённость детей в художественной деятельности, а именно в изобразительной, в раннем возрасте заметнее. Способность «творить» - это вид деятельности, который можно хранить, выставлять, коллекционировать, как признание дара маленького художника.

Параллельно художественному творчеству, нужно учитывать возрастные, эмоциональные, личностные особенности ребёнка. Специфика способности к данному виду деятельности, позволяет изображать и выражать через образы, придавая деятельности художественный характер.

В работах одарённого ребёнка можно отследить психологические механизмы, а также личностные особенности к данному виду деятельности.

Высокая избирательность в отношении зрительных образов и представлений появляется в раннем детстве в острой наблюдательности, сильной впечатлительности, способности всё вокруг видеть в красках, в цветовых контрастах, замечать необычное, красивое и запоминать надолго. Большую роль играет собственная активность ребёнка, его стремление к творческому поиску.

Задачи учителя в развитии детской художественной одарённости заключается в ознакомление детей с художественным творчеством; помочь раскрыть потенциал ребёнка, развитие способностей и индивидуального творческого мастерства учащегося; создание комфортной среды общения; стимулировать дальнейшее развитие художественных навыков у художественно одаренных детей; социализация посредством полученных знаний; самоопределение личности.

Методы работы для реализации поставленных задач: групповые, игровые, арттерапевтические, методы направленные на развитие социальной перцепции, а также основные методы обучения изобразительной деятельности.

Для развития одарённости в художественно-творческой деятельности используются: нетрадиционные техники выполнения, различный уровень сложности; педагогические и психологические технологии, направленные на развитие изобразительных способностей; неординарное, творческое мышление и воображение, диагностику, направленную на изучение развития изобразительных способностей детей; внеурочная деятельность (мастерские и конкурсы различного уровня).

Факультативы в сфере художественной деятельности – это мастерские. Здесь, работая в малых группах, педагоги максимально реализуют дифференциацию обучения, индивидуальный подход, применяя разные методы работы (наблюдение, эксперимент, исследование, работа с наглядным материалом). Для поиска одарённых детей серьёзное значение

имеет проведение и участие в выставках различного уровня. Такие мероприятия помогают ребенку раскрыться, проявить себя, показать окружающим и себе свои возможности.

Качества учителя работающего с одарёнными детьми основная составляющая всего процесса. Учитель должен иметь доброжелательностью, чуткостью, знание психологических особенностей одаренных детей, иметь высокий уровень интеллектуального развития, умение и интересы в художественной сфере, быть готовым к неожиданным поведением в обучении одарённого ребёнка, иметь живой и активный характер, творческую гибкость, нетрадиционное мышление, вузовскую подготовку и интерес к дальнейшему приобретению специальных знаний.

Одарённые дети в обучении очень сложны. Если талантливому ребёнку помочь разобраться в себе, то в одном случае ребенок приложит максимум усилий к привлечению внимания к своей личности, и он будет иметь высокий авторитет и уважение группы, а во втором случае напротив – неправильное поведение в обществе, высокая требовательность, дотошность и придирчивость к другим может привести к отвержению коллективом. Эти факты заставляют учителя приходиться к выводу, что одной из важнейших задач при работе с одаренными детьми является благоприятная обстановка в обучении, разрешение конфликтных ситуаций в группе.

Список литературы

1. Богоявленская, Д.Б. Пути к творчеству/ Д.Б. Богоявленская // Педагогика и психология. – 1981. – № 10. – 96 с.
2. Волков, И.П. Много ли в школе талантов? / И.П. Волков. – М.: Знание, 1989. – 80 с.
3. Гильбух, Ю.З. Внимание: одаренные дети. / Ю.З. Гильбух. М.: Знание, 1991. – 80 с.

*Крюкова Т.А.,
Детская школа искусств,
г. Нягань*

ПОДГОТОВКА УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ К МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ОЛИМПИАДАМ ПО СОЛЬФЕДЖИО

За два последних века талантом и стараниями поколений музыкантов и педагогов выстроено прочное здание отечественного музыкального образования. Во всем мире признано качество российского музыкального образования. Музыкальное образование как одно из направлений эстетического развития личности, является одновременно необходимым аспектом других элементов воспитания, формирования мировоззрения личности. Оно направлено на активизацию творческих способностей человека, на повышение его общей культуры.

Актуальность вопросов обучения в современной музыкальной школе связана с поиском и внедрением современных техник, практик, в том числе, повышающих эффективность преподавание сольфеджио.

Опираясь на научные труды и педагогический опыт Теплова Б.М., Оськиной С.Е., Асафьева Б.В., Карасевой М.В., Давыдовой Е.В., Русяевой И.А., Картавцевой М.Т., Шатковского Г.И., Калужской Т.А., Металлиди Ж, Перцовской А., Синяевой Л.С., Фроловой Ю.В., Арцышевского Г.А. и др. с 2009 по 2013 годы мною была разработана модель формирования теоретических знаний и практических навыков учащихся старших классов как средство, направленное на формирование теоретических и практических навыков по сольфеджио, способствующих достижениям учащихся старших классов на олимпиадах и успешному выступлению на окружных конкурсах.

Организация обучения с применением модели позволяет увеличить предметно-содержательную нагрузку труда учащихся, исходя из индивидуальных возможностей каждого ребенка; обеспечивает повышение интереса детей к изучению музыкально-теоретических предметов; способствует духовно-нравственному, эмоциональному и интеллектуальному, эстетическому и художественному, творческому развитию личности учащихся.

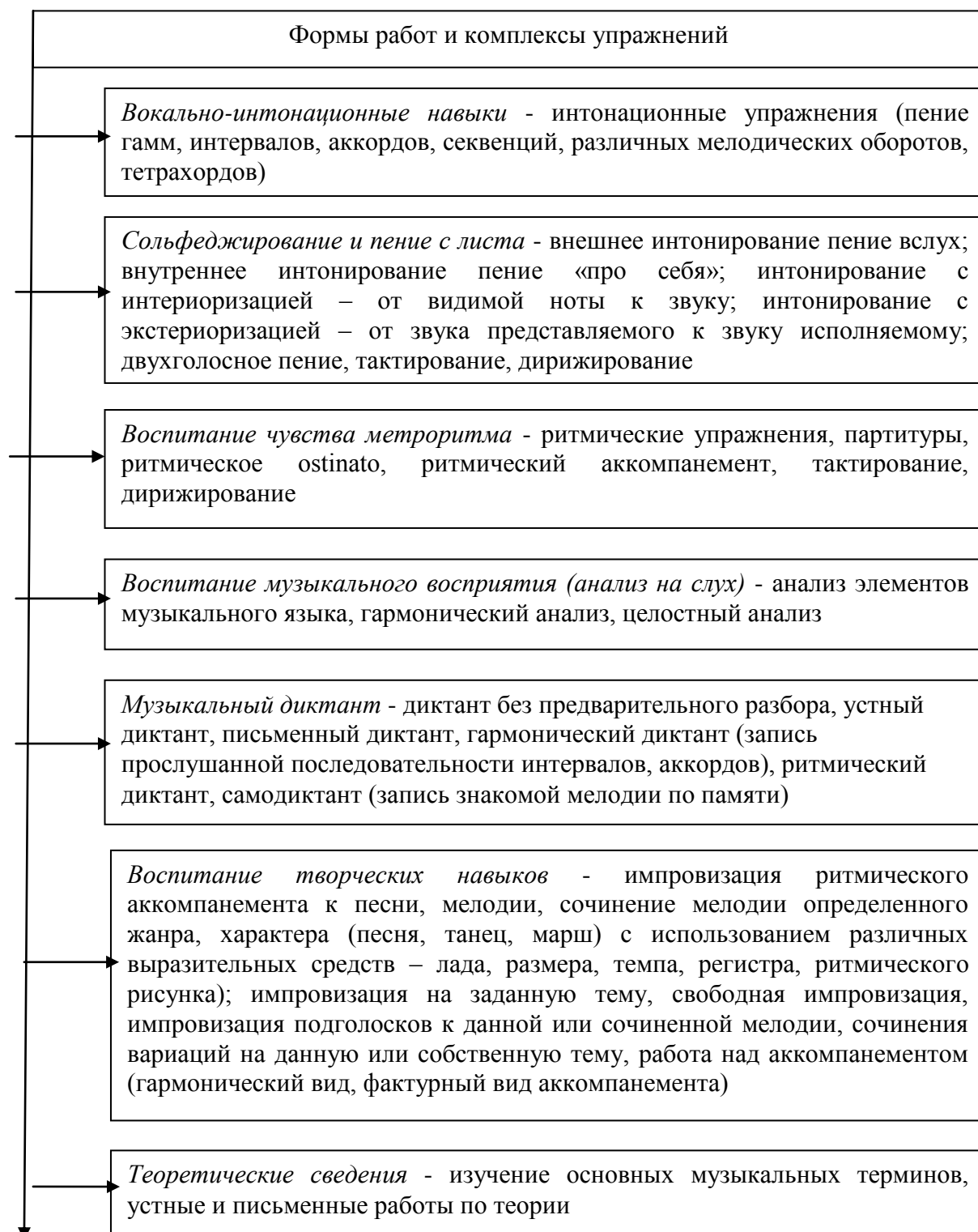
Модель формирования теоретических знаний и практических навыков учащихся старших классов при подготовке к музыкально-теоретическим олимпиадам по сольфеджио представлена блоками: Блок 1. Теоретические знания и практические навыки по сольфеджио. Блок 2. Формы работ и комплексы упражнений для подготовки учащихся старших классов к музыкально-теоретическим олимпиадам по сольфеджио. Блок 3. Олимпиадные задания, контрольные уроки. К модели прилагаются дополнительные материалы в форме приложений: Приложение 1. «Справочный материал для занятий», Приложение 2. «Календарное планирование по сольфеджио (5-7 класс)».

Блок 1. «Теоретические знания и практические навыки по сольфеджио» включает предполагаемые результаты по освоению программы «Сольфеджио» для детских музыкальных школ, музыкальных отделений школ искусств, вечерних школ общего музыкального образования.

Блок 2. «Формы работ и комплексы упражнений для подготовки учащихся старших классов к музыкально-теоретическим олимпиадам по сольфеджио» представлены комплексами упражнений, определенной направленности к формам работ, соответствующим разделам Программы «Сольфеджио»:

Комплексы упражнений для подготовки учащихся старших классов к музыкально-теоретическим олимпиадам по сольфеджио направлены на

развитие музыкального слуха, формирование прочных знаний и творческих навыков по сольфеджио, их можно использовать и для тренировочных упражнений. Формы работ на занятиях сольфеджио с комплексами упражнений особенно эффективны при дефиците учебных часов на предмет и при дефиците развитых слуховых навыков ученика.



Блок 3. «Олимпиадные задания, контрольные уроки» включает типы олимпиадных заданий и разработки контрольных уроков.

Таким образом, применение модели формирования теоретических знаний и практических навыков учащихся старших классов при подготовке к музыкально-теоретическим олимпиадам по сольфеджио при планировании занятий с учащимися старших классов, стимулирует творческую активность учащихся в освоении предмета сольфеджио, повышает музыкальную грамоту, уровень подготовки учащихся, выявляет музыкально и интеллектуально одаренных детей.

Показателями эффективной подготовки учащихся с применением модели являются успешные выступления учащихся на окружных конкурсах «Десятая планета – детям Югры», достижения в зональных, региональных музыкально-теоретических олимпиадах по сольфеджио, поступление в профессиональные музыкальные образовательные учреждения на бюджетной основе.

Список литературы

1. Гейнрихс, И.П. Музыкальный слух и его развитие /И.П. Гейнрихс. – М.: Музыка. – 1978.
2. Карасева, М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М. Карасева. – М.: Композитор, 2009.
3. Картавцева, М. Т. Практическое пособие по сольфеджио / М.Т. Картавцева. – М.:Музыка, 1991.

*Кузьменко С.А.,
Сургутский музыкальный колледж,
г. Сургут*

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА УСПЕШНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Глубокое погружение в мир музыки оказывает неоценимую помощь в воспитании, раскрытии неповторимой индивидуальности и духовных сил личности.

Однако наличие особых данных для достижения успеха в музыкальной деятельности не вызывает сомнений. Поэтому именно музыкальные способности и одаренность привлекают наибольшее количество исследователей.

Особенностью музыкальной одаренности является наличие главной психологической составляющей – музыкальности. И, хотя одаренность не сводится к одной только музыкальности, именно вокруг этой проблемы до настоящего времени ведутся дискуссии: о ее структуре; о том, какие факторы определяют ее наличие – биологические или социальные; о закономерностях ее развития (общих и возрастных). А как итог – возникают вопросы о валидной диагностике и оптимальных программах развития детской и юношеской одаренности.

Разработанная современной психологией филогенетическая модель музыкального дарования характеризует его как иерархичную многоступенчатую систему, где каждая более высокая позиция для своего полноценного функционирования должна обладать всеми свойствами предыдущих. При этом задатки высшего иерархического уровня – музыкального таланта – идентифицируются как врождённые и не

подлежащие сознательному воспитанию и присущи, по мнению Д. Кирнарской, лишь крупнейшим композиторам и исполнителям.

Методологической базой большинства отечественных исследований является фундаментальный труд Б.М. Теплова – «Психология музыкальных способностей» (1946), где была предложена оригинальная концепция музыкальной одаренности и музыкальности. Основные идеи Б.М. Теплова во взгляде на сущность музыкальности состоят в следующем: проблема музыкальности – прежде всего качественная, а не количественная. То есть не отдельные музыкальные способности как таковые непосредственно определяют возможность успешного занятия музыкой, а лишь их своеобразное сочетание, которое характеризует данную личность. Поэтому анализ музыкальности должен идти по пути вычленения отдельных музыкальных способностей и установления взаимоотношения между ними.

Успешность деятельности может достигаться психологически различными путями. То есть, возможна широкая компенсация одних способностей другими. Такая модель таланта называется «аддитивной» (от англ. «складывать»), или компенсаторной. Присутствие одних составляющих заменяет или смягчает отсутствие других. Для успеха будущей музыкальной деятельности важно определить некую «примарную зону музыкальности» и найти пути компенсации, и ее постепенного обогащения.

Д. Симонтон предлагает другую - мультипликативную модель (от англ. «умножать»), означающую, что если хотя бы один из компонентов музыкальных способностей равен нулю, то при умножении на него вся целостность превращается в ноль. На основе такого подхода педагог всего лишь диагностирует способности, а не ведет учеников в мир музыки.

Основным признаком музыкальности, по мнению Б.М. Теплова, является «эмоциональная отзывчивость на музыку», «способности

переживать музыку как некоторое содержание». Сама проблема музыкального переживания ставится не как проблема эстетического переживания, а как проблема «осмысленного», «содержательного» переживания. Содержанием музыки являются чувства, эмоции, их жизнь, движение, развитие, конфликты [7, с. 37].

Музыкальное переживание – это глубоко личностный процесс. Особенности индивидуального переживания обусловлены не только предшествующим музыкальным опытом, но и уровнем развития музыкальной одаренности. Очень важна роль педагога в развитие умений слушания и слышания музыки, «перевод» непосредственных музыкальных впечатлений учеников в область музыкально-художественных смыслов.

По мнению большинства ученых, эмоции являются цементирующей основой переживания музыкантом своей деятельности.

В. Петрушин понимает ее как способность «омузыкаленного восприятия и видения мира, когда все впечатления от окружающей действительности у человека, обладающего этим свойством, имеют тенденцию к переживанию в форме музыкальных образов» [6, с. 21].

Г. Тарасов писал, что музыкальное переживание – это координатор в регуляции всех видов музыкальной деятельности, интегрирующий и другие регуляторы: мотивы, потребности, вкусы, художественные эталоны. Это психологическое явление, опирающееся на способность и потребность человека выражать свой внутренний мир. Оно сохраняет устойчивость механизма, обеспеченную на уровне структурно-функциональной организации мозга и высшей нервной деятельности, механизма, работающего большей частью помимо сознания и воли [2, с. 63].

В исследовании Т. Адмакиной, на основании теоретических посылок и результатов анкетирования музыкантов-профессионалов, были выделены эмоциональные и когнитивные характеристики отзывчивости на музыку.

Среди первых – интенсивность, яркость эмоциональных переживаний; положительные эмоции в ответ на музыкальный стимул любого содержания; дифференцированность и амбивалентность эмоционального переживания (и весело, и грустно). Среди вторых вербальный признак – большое количество ассоциативных слов в ответ на музыкальное произведение, нестандартность музыкальных образов, сюжетно-динамический музыкальный образ – изображение действия, динамики, взаимодействия музыкальных объектов, находящихся в определенных отношениях, связях [1, с. 20-21].

Во многих исследованиях, в отличие от широко известной структуры музыкальности, предложенной Б. Тепловым, отмечается тенденция к расширению сферы музыкальности, ее интеллектуализации, выделению общих музыкальных способностей, соответствующих целостному восприятию и пониманию музыки. Г. Тарасов констатирует отсутствие значимых различий в уровне развития профессионального мышления и общей интеллектуальной активности молодых музыкантов(1991). И.Тихомирова считает, что общие способности теснейшим образом связаны с успешностью овладения музыкальной деятельностью, причем влияние осуществляется за счет усиления параметра произвольности, аналитичности (1989). И. Курбатова пришла к выводу, что музыкальные способности совершенствуются только тогда, когда развиваются умственные, хотя между ними и нет взаимно однозначного соответствия (1993).

Изменился взгляд на природу музыкального слуха. С новым пониманием смысла музыки, утверждением коммуникативного значения языка музыкального искусства, музыкальный слух сегодня рассматривается, прежде всего, как интонационный. Интонация как исходная «ячейка» музыки образует жизненную эмоционально-образную причину художественного смысла музыкального искусства.

Последовательность же звуков, несомненно, входит в состав музыкального слуха, но только как элемент (Тарасов Г.С., 1996; Кирнарская Д.К., 1988-2004). О. Панкова и О. Гвоздева вводят понятие «интонационное мышление», включающее в себя все компоненты слуха и слышание смысла музыкальной интонации (1994).

Д. Кирнарская определяет музыкальность как «способность к правильному стилевому ощущению, т.е. к схватыванию и осмыслению всех взаимосвязанных закономерностей звукоорганизации в их «эстетическом единстве». На основании изложенных теоретических принципов, Д. Кирнарская создала комплект музыкально-диагностических задач, опирающихся на два основных вида речемышлительных операций – способность к селекции и способность к комбинированию. Основным достоинством методики является предельная ограниченность роли опыта, выделение в наиболее чистом виде именно способности к музыкальной деятельности, а не полученных в результате обучения знаний.

Несмотря на некоторое различие во взглядах, большинство российских ученых признает решающую роль обучения и воспитания в развитии биосоциального свойства личности — музыкальности, в котором роль задатков очень велика по сравнению с другими видами способностей. Значение музыкальности очень важно не только в эстетическом и нравственном воспитании, но и в развитии психологической культуры человека. Музыкальность укрепляет эмоционально-волевой тонус человека, помогает ему овладеть очень важной для психологического развития формой активного эмоционально-творческого познания — полноценным переживанием музыкальных образов, воздействует на развитие личности в целом.

Вопрос о структуре музыкальности и музыкальной одаренности не решен окончательно. «Чувство целого», «Творческое воображение», быстрота и оригинальность музыкального мышления, точностные и

скоростные показатели слуха, которые ряд авторов предлагают также включить в структуру музыкальности, имеющиеся работы пока не дают основания считать, с одной стороны, специальными музыкальными, с другой — «общими» для всех видов музыкальной деятельности. Стратегия успеха каждого музыканта заключается в поиске оптимальной социальной ниши, проектировании и осуществлении самого эффективного и уникального способа решения профессиональных задач.

Список литературы

1. Адмакина, Т.А. Психологические характеристики эмоциональной отзывчивости на музыку // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.dissers.ru/1psihologiya/>.
2. Бочкарёв, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – М.: Институт психологии РАН, 1997.
3. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М.: Таланты-XXI век, 2004.
4. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993.
5. Одаренные дети / Под ред. Г.В. Бурменской, В.М. Слуцкого. – М.: Прогресс, 1991.
6. Петрушин, В. А. Музыкальная психология / В.А.Петрушин. – М.: Владос, 1997.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды / Б.М. Теплов. – М. 1985.
8. Торопова, А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. Учеб. пособ. / А.В. Торопова. – М.: Граф-Пресс, 2008.

*Малышева Н. В.,
Детская школа искусств,
г. Нефтеюганск*

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ГИПЕРАКТИВНЫХ ДЕТЕЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Обучение фортепианному искусству – процесс длительный и трудный. Для того, чтобы интерес учащихся к обучению не пропал, нужна ситуация успеха, которая напрямую связана с уровнем музыкальных способностей учащихся. Поэтому дифференцированное обучение в соответствии с уровнем музыкальных способностей учащихся – путь к успешному обучению. В последние годы появилось много проблем, связанных с уровнем музыкальных способностей учащихся: слабая музыкальная память и координация движений, неритмичность, неумение сконцентрировать внимание. Для того чтобы обучать учащихся с такими проблемами, педагог должен разобраться в причинах слабых способностей, применить здоровьесберегающие технологии обучения.

Одной из причин, создающих проблемы в процессе обучения – гиперактивность у детей. Это вид расстройства поведения, связанный с дефицитом внимания, импульсивностью, повышенной двигательной активностью и возбудимостью. Гиперактивный ребенок стремится успеть как можно больше, все сразу, однако эта торопливость не носит продуктивного характера – не успев толком ознакомиться с одним занятием, ребенок хватается за другое и так далее. Подобное поведение чревато возникновением серьезных осложнений личностного характера – трудностей в обучении, в общении со сверстниками и взрослыми.

По данным отечественных медиков примерно пятая часть младших школьников нашей страны (мальчики в два раза чаще, нежели девочки)

является гиперактивными. Статистика свидетельствует, что 70% детей, чья гиперактивность была выявлена в раннем возрасте, сохраняют подобные качества и в подростковом возрасте, причем риск социально опасного поведения таких подростков очень высок. Это факты агрессивного поведения, задержание органами милиции, попытки суицида, поэтому поведение гиперактивного ребенка нужно контролировать и корректировать.

Данное заболевание вызвано поражением лобных долей мозга, отвечающих за планомерность действий и за контроль поведения. Гораздо более явно гиперактивность проявляется с того момента, как ребенок начинает учиться в школе. Учебная деятельность – это первый род занятий, при котором ребенку необходимо научиться самоконтролю, умению подчиниться требованиям взрослых, соблюдать дисциплину. Однако гиперактивным детям не хватает простой усидчивости, чтобы выполнять школьные задания, у них начинаются проблемы, при том, что у большинства таких детей интеллектуальные способности достаточно высоки.

Признаки гиперактивности. Ребенок гиперактивен, если он:

- не способен долго сосредотачиваться даже на интересном занятии;
- прекрасно слышит, когда к нему обращаются, но не реагирует на обращение;
- слишком часто теряет вещи;
- избегает заданий, для решения которых нужны умственные усилия;
- с явным энтузиазмом берется за задание, но почти никогда не заканчивает его;
- не может спокойно усидеть на месте;
- очень говорлив;
- зачастую забывает нужную информацию;
- постоянно проявляет беспокойство;

- мало спит, даже в младенчестве;
- имеет устойчивую черту характера не подчиняться никаким правилам;
- имеет привычку отвечать на вопрос еще до того, как его зададут;
- не способен дождаться своей очереди;
- часто вмешивается в чужие разговоры, прерывает и перебивает собеседника;
- подвержен частым и резким сменам настроения.

На что же следует обращать внимание педагогу, если его ученик гиперактивен? Прежде всего, необходимо обучать такого ребенка по специальной программе, желательно, чтобы она была составлена не только совместно с родителями, но и с психологом. Учебные задания должны быть небольшими, чтобы их выполнение не занимало слишком много времени. Желательна индивидуальная форма обучения. Необходимо также выполнять следующие правила: хвалить ребенка при каждом его успехе; избегать повторения слов «нет», «нельзя»; говорить сдержанно и спокойно; оберегать от переутомления, так как при этом гиперактивность усиливается; всячески поощрять все виды работы, концентрирующие внимание.

Следует помнить, что у гиперактивных детей, как правило, нарушена моторика, техническое развитие у таких детей является большой проблемой. Крайне осторожно надо отнестись к техническому продвижению, не требовать от учащихся быстрого темпа, дольше учить в медленном темпе, пока пальцы ученика не научатся подчиняться мозговой деятельности. Полезным способом проучивания является игра с одновременным пропеванием, сольфеджированием музыкального текста. Поначалу ученик может пропеть и сыграть лишь маленькую часть произведения, постепенно объем материала может увеличиваться.

Гиперактивные дети не могут долго заниматься одним видом деятельности, формы работы на уроке следует чаще менять. Необходимо использовать на уроке упражнения, направленные на развитие концентрации внимания. Это могут быть различные игры, например: перестановка однозначных предметов по принципу «посмотри, запомни, повтори»; или запоминание глазами небольшой группы нот и воспроизведение ее по памяти и т.д. Такие игры-упражнения не только способствуют концентрации внимания, но и развивают музыкальную память. Необходимо отметить специфику музыкальной памяти гиперактивных детей – они способны очень быстро запоминать, но столь же быстро все забывают.

Таким образом, система обучения должна строиться на постепенности освоения учебного материала, на посильности выполнения поставленных задач без перенапряжения. Не стоит давать таким учащимся большие по объему произведения, лучше изучить несколько коротких пьес.

У гиперактивных детей часто меняется настроение на уроке, часто они сами не в состоянии объяснить причину смены настроения. Не следует добиваться каких-либо результатов, если ученик упирается и не хочет выполнять задание, лучше переключить его внимание на другой вид деятельности и подождать, когда психологическое состояние ученика позволит выполнить прежнее задание.

Обучать гиперактивного ребенка действительно нелегко: такие дети требуют повышенного внимания, особого подхода, но следует помнить: гиперактивность – это состояние, которое поддается коррекции. А гиперактивный ребенок – такой же ребенок, как и все остальные, просто отличающийся переизбытком энергии. Занимаясь с ним, педагог может помочь ребенку справиться с повышенной возбужденностью, снять переизбыток эмоций, не допустить развитие у него каких-либо комплексов

и помочь адаптироваться в обществе. По утверждениям педагогов и психологов, уже к подростковому возрасту, а нередко и раньше, гиперактивность у ребенка проходит. В работе с гиперактивными детьми от педагога требуется огромная выдержка, терпение и вера в успешность обучения.

Список литературы

1. Бабицкий, А. Причины гиперактивности детей / А. Бабицкий. – М.: Медицина, 2008.
2. Гиперактивность у детей – что это такое и как вести себя родителям [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.mamashkam.ru/detki/psihologiya_vospitanie/giperaktivnosti_detey.html.

*Михель И. Н.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

АДАПТАЦИЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ К УСЛОВИЯМ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Проблема обучения, развития и адаптации детей с ограниченными возможностями в социальной среде сегодня остается очень актуальной, ведь всё больший процент детей рождается с ослабленным здоровьем, что не может не сказаться на их характере, развитии и коммуникативности. Такие дети составляют достаточно многочисленную группу и задача учреждений дополнительного образования детей и в частности музыкальных школ, помочь им освоится в современном мире. Но благодаря развитию технических средств и использованию современных технологий и всевозможных гаджетов, музыка стала одним из самых доступных и распространенных видов. Именно музыкальное воспитание помогает найти такой подход к ребенку, когда ничто не может быть изменено во внутреннем мире ребёнка помимо его интересов и его собственного желания. Цель состоит не в том, чтобы не только «заглянуть» во внутренний мир ребенка и узнать, как он устроен, а ещё и в том, чтобы организовать сотрудничество с детьми, помочь им управлять собой и делать свой выбор. Сопровождать развитие – значит разработать и применить такую систему психолого-педагогических средств, которые помогут обеспечить физический, личностный, эмоциональный рост воспитанника. Сопровождать – это значит обеспечить «соприкосновение» ребенка с окружающей культурной средой и способствовать самостоятельно проникать в нее, в процесс сотрудничества со взрослым.

Музыкальная деятельность занимает одно из ведущих мест в процессе формирования художественного развития детей с ограниченными возможностями здоровья. Музыка – это источник особой, яркой и доступной радости. Уже с раннего возраста ребёнок открывает для себя мир музыки, её красоту и многообразие, узнаёт её волшебную силу, так как в музыкальной деятельности ему легче раскрыть себя, и свой творческий потенциал. Музыка помогает ребёнку осваивать мир чувств, эмоций и переживаний. Занятия основными видами музыкальной деятельности способствуют полноценному психическому, физическому и личностному развитию малыша. Русский физиолог И. П. Павлов считал, что кора головного мозга черпает энергию из подкорковых образований, ответственных за эмоциональное состояние человека, те же, в свою очередь, - из жизненных впечатлений, общения с людьми, природой, искусством. Ребенок с ограниченными возможностями испытывает дефицит позитивной энергии. Его связь с миром нарушена или искажена. Музыкальные занятия, общение с педагогом-музыкантом выполняют главную цель: восстанавливают, обогащают и развивают чувственные, словесные и логические связи между ребенком и сверстниками, а также с окружающим миром, способствует более полному и разнообразному восприятию предметов и окружающих явлений. Ребенок начинает логически мыслить, развиваться как личность, расширять свой кругозор. Музыка максимально способствует процессу реабилитации ребенка с любой патологией и является своеобразной музыкальной терапией. Путь этот сложный, однако, педагоги-музыканты в процессе практической деятельности учатся преодолевать возникающие трудности, разрабатывают и применяют индивидуальные методики, используют новые технологии. Они творчески используют в своей работе безграничные возможности музыки, применяют разные формы и методы подачи и усвоения учебного материала: от слушания музыки, пения,

танцевальных, игровых движений до практического обучения игре на каком-либо инструменте, от ансамблевого музицирования до коллективных музыкальных постановок. Специалисты отмечают положительную роль музыкальных занятий в улучшении физического и психического состояния детей с ограниченными возможностями и инвалидностью. В процессе длительного и активного общения с ребенком музыкант-педагог становится одновременно и учителем, и психологом, терапевтом, другом и наставником. На занятиях могут использоваться фортепиано, синтезатор, орф-инструменты, шумовые, ударные, народные инструменты, всевозможные аудиозаписи и презентации. Слияние разных методик, занятия с помощью музыкальных средств позволяет освоить счёт, познакомиться с буквами и словами, изучить цвета и оттенки, освоить простые музыкальные навыки. Ребенок выполняет достаточно много простых и сложных творческих задач, он сочиняет свои композиции, импровизирует, поёт, рисует, используя всевозможные многочисленные наглядные пособия для формирования нового и необычного опыта, приобретения знаний и навыков.

Приём чередования разных видов деятельности и разнообразие форм работы позволяет выполнить две задачи. Первая - выстраивание динамического и хорошо продуманного плана урока. Вторая задача - разными видами совместного творчества увлечь ребенка, побудить его к самовыражению, познанию окружающей действительности, расширить эмоциональный и музыкальный опыт. На протяжении всего занятия отслеживается способность ребёнка к тому или иному виду деятельности, его заинтересованность или наоборот пассивность. В разделе «пение», как и в других видах исполнительства, ребенок может активно проявлять свое отношение к музыке, ведь песня – один из самых распространённых и доступных методов освоения музыкального материала. Этот раздел играет важную роль в музыкальном и индивидуальном развитии. В пении дети

проявляют активность, испытывают удовольствие от процесса. Тем более что песни могут быть с движениями под музыку, с использованием шумовых инструментов и т.д. Чтобы активизировать деятельность мозга, необходимо заниматься специальными упражнениями на развитие мелкой моторики. Это еще один способ исполнения песни с показом действий, в которые входят малые фольклорные формы (потешки и прибаутки, народные детские песенки), игры-сценки, что способствует развитию мелкой моторики рук, для этого используются пальчиковые игры. Они способствуют развитию координации движений, развитию внимания и памяти малышей, что отражается на нормализации поведения детей. Пение очень полезно для детей, имеющих речевые нарушения, так как развивает дыхание, голос, формирует чувство ритма, улучшает дикцию, координирует слух и голос. Пение помогает исправлять ряд недостатков: невнятное произношение, проглатывание окончания слов, а пение способствует правильному звукоизвлечению, закреплению правильного произношения. Игры и упражнения развивают коммуникативные навыки и эти занятия направлены на развитие следующих качеств: умения общаться со сверстниками, выполнять вместе со всеми простые движения, исполнять песенки и обыгрывать их. Очень важными являются музыкальные занятия коррекционно-развивающего типа, которые решают задачи эмоционального развития детей, поскольку мир чувств детей с ограниченными возможностями здоровья беден в своих проявлениях по сравнению с нормально развивающимися сверстниками. В связи с этим в процессе музыкальных занятий уделяется внимание обучению детей умению правильно выражать свои чувства при помощи мимики, жестов, понимать эмоции другого человека и адекватно реагировать на них.

Все занятия проводятся в игровой форме и включают в себя: слушание музыки, звукоподражание и подпевание, пальчиковые и жестовые игры, контактные и подвижные игры. Знакомство с различными

музыкальными инструментами – (блок-флейта, дудочка, свирель, металлофон, ксилофон, бубен, барабан, маракас и д.р.) – позволяют детям различать тембры инструментов и овладевать элементарными навыками игры на них. Дети, в зависимости от характера музыки подыгрывают разные простые музыкальные произведения: польку - на погремушках, марш - на барабане, а колыбельную - на металлофоне и т.д. Звуки металлофона, пианино, дудочки приводят детей в спокойное, уравновешенное состояние. Особенно маленьким детям нравится звук металлофона. Для слушания музыки в раннем возрасте можно выбирать небольшие по объёму произведения с яркой и несложной мелодией, простой формой, средней силы звучания, в спокойном темпе, так как громкое звучание возбуждает детей, а слишком быстрый темп затрудняет восприятие мелодии. Для реализации поставленных задач используются инструментальные и вокальные произведения известных русских и зарубежных композиторов-классиков: П.И. Чайковского, М.И. Глинки, Э. Грига, Л. Бетховена, В. Моцарта и многих других, так как именно классическая музыка способствует лучшей стабилизации психо-эмоционального состояния детей. При организованном прослушивании музыки у детей отмечается положительная динамика в их эмоциональном состоянии. Они по-разному реагируют на музыку контрастного характера. Веселый и задорный, характер плясовой музыки вызывает незамедлительную двигательную реакцию детей и наоборот – колыбельные песни успокаивают, настраивают на отдых: ласковые, нежные, негромкие по звучанию - они оказывают благотворное влияние на состояние ребенка. Положительный эффект имеют интегрированные занятия, например: во время слушания музыки можно предложить детям рисовать или использовать презентации и разные интерактивные игры. Рисование под классическую музыку влияет на выбор детьми цветовой гаммы, что позволяет снимать внутреннее напряжение детей и

уравновешивать эмоциональное состояние. Специально подобранная музыка в момент рисования благотворно влияет на эмоциональное состояние детей, а спокойный характер и негромкое звучание стимулирует изобразительную деятельность.

Сюжетные игры, танцы, хороводы, умение двигаться по кругу вместе и по одному, начинать и заканчивать движение со звучанием музыки, двигаться в соответствии с музыкальным темпом, выполнять несложные движения рук и ног, приседания, подскоки, шаги, что развивает чувство ритма и координацию движений. В основе занятий используются игровые действия из русских народных игр, образные имитационные движения на тексты русских народных песен – потешек. Все это настраивает детей на позитивную атмосферу в музыкально-игровой деятельности.

Развитие чувства ритма является необходимым для коррекции поведения детей. Для этой цели хорошо подходит материал, разработанный швейцарским педагогом, музыкантом Жаком Далькрозом. Он считал, что музыка приобретает телесные формы и преобразует наши тела. Ритмика используется в работе с детьми и выполняет музыкально-педагогические функции, а ее применение для работы с детьми с нарушениями речи определяет еще и коррекционные задачи. Позже в науке появился специальный термин – кинезитерапия (лечение движением). Кинезитерапия предполагает использование всевозможных форм и видов движения, двигательной активности и естественных моторных функций человека для лечения различных заболеваний. Принципы кинезитерапии лежат в основе лечебной ритмики, одним из видов которой является логопедическая ритмика. Логопедическая ритмика – вид активной терапии движениями. Она основана на взаимосвязи музыки и движения, слова и в коррекции имеющихся нарушений в развитии детей с речевой патологией опирается на общие методические основы логопедии, психотерапии, специальной психологии и педагогики.

На уроках используется материал из программы «Ритмическая мозаика» А.И. Бурениной, а также программу «Элементарное музицирование» Л.В. Виноградова; «Музыкальные игры для малышей» Л.В. Виноградова; «Развивающие игры» Методики Монтесори; сборники и методические пособия Е. Попляновой, учебное пособие по элементарному музицированию и движению Е. Забурдяевой, Н. Перуновой «Движение и речь»; Орф-уроки В.Жилина; «Логоритмические игры для младшего школьного возраста» Г. Вихаревой.

Моё педагогическое кредо можно выразить словами выдающегося русского психолога Л.С. Выгодского: «Не следует забывать, что основной закон детского творчества заключается в том, что ценность его следует видеть не в результате, не в продукте творчества, важно то, что они создают, творят, упражняются в творческом воображении и его воплощении» [2].

Список литературы

1. Белкина, Л.В. Адаптация детей раннего возраста к условиям ДОО / Л.В. Белкина. – Воронеж: Учитель, 2006.
2. Выготский, Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1996. – С.317 – 358.
3. Филичева, Т.Б., Туманова, Т.В. Воспитание и обучение / Т.Б. Филичева, Т.В. Туманова. – М.: Гном-Пресс, – 1999. – 80 с.
4. Зимина, А.Н., Китаева, Н.К. Музыкальные занятия с детьми раннего возраста / А.Н. Зимина, Н.К. Китаева. – М.: Гном, 2004.

*Морозенко Ж.В.,
Детская школа искусств,
г. Нефтеюганск*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА ПОСРЕДСТВОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Гении падают с неба. И на один раз, когда он
встречает ворота дворца, приходится
сто тысяч случаев, когда он падает мимо.

Д. Дидро

Дети в дошкольном, и даже в раннем дошкольном возрасте, способны видеть и воспринимать прекрасное в окружающем их мире: музыку, поэзию, картины, природу. Дети сами стремятся рисовать, лепить, петь, танцевать, сочинять стихи. Все это говорит о том, что эстетическое развитие и воспитание возможно и необходимо начинать в раннем дошкольном возрасте.

Развитие творческого потенциала и эстетическое воспитание – важнейшая сторона воспитания всех детей. Оно способствует обогащению внутреннего мира ребенка, его эмоциональной сферы, повышает познавательную активность, влияет на физическое и духовное развитие. Особая роль в эстетическом воспитании отводится искусству. Если вы хотите воспитать из своего малыша Эйнштейна, чаще давайте ему в руки кисточку и краски. Детское творчество с раннего возраста развивает композиционное мышление, воображение, формирует потребность образного представления и умения передавать свои чувства, эмоции, ощущения. Оно помогает создавать выразительную художественную форму и образное содержание в детских произведениях.

Л.С. Выготский определил творчество как деятельность, которая создает новое. Художественные впечатления раннего детства сильны и остаются в памяти надолго, иногда на всю жизнь. Для успешного художественного развития преподаватель должен правильно, в соответствии с возрастными особенностями детей, а также учитывая их индивидуальные особенности, использовать различные формы и виды образовательной деятельности.

Современный взгляд на эстетическое воспитание ребенка предполагает единство формирования эстетического отношения к миру и художественного развития в процессе познания разных видов изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Дошкольник в своем эстетическом развитии проходит путь от элементарного наглядно-чувственного впечатления до возможности создания оригинального образа различными выразительными средствами. Эстетическое отношение ребенка к окружающему миру являет собой целую систему его индивидуальных, избирательных связей с эстетическими качествами предметов и явлений действительности.

Под эстетическим отношением понимается эмоциональный отклик ребенка на прекрасное, сильное стремление к преобразованию окружающего по законам красоты, а также оценка красивых гармоничных сочетаний красок, звуков, рифм и т.д. Эстетический компонент оказывает существенное влияние на установление ведущих звеньев структуры личности в целом.

Дошкольники, занимаясь изобразительной деятельностью, в процессе творчества создают различные эмоционально-художественные образы средствами и приёмами, заимствованными при знакомстве или изучении лучших образцов художественных произведений изобразительного искусства. Поэзия, музыка как виды искусств играют роль эмоционального фона, помогающего ребенку прочувствовать

душевное эмоциональное состояние, психологический настрой разрабатываемого художественного образа.

Потребность в красоте и доброте у ребенка отмечается с первых дней его жизни. В старшем дошкольном возрасте он уже избирателен в выборе красивого, имеет на этот счет свои собственные суждения и сам, исходя из своих возможностей, «творит» красивое, чтобы удивить, восхитить, поразить нас, взрослых, умением видеть окружающий мир. Ребенка нужно учить видеть прекрасное вокруг себя – в природе, жизни и деятельности человека, учить наслаждаться красотой окружающей природы, любоваться предметами быта, народных промыслов, замечать красивое в окружающем мире. Необходимо подводить детей к пониманию того, что красота в природе, красота в жизни, красота в искусстве неотделимы друг от друга. Осуществлять этот процесс необходимо так, чтобы вызвать у детей положительное отношение к природе, искусству, яркие эмоциональные переживания. Произведения искусства несут радость познания, открытия, вызывают чувства наслаждения прекрасным. Обучение различным видам художественной деятельности дарит детям радость творчества, является важнейшим средством познания окружающего мира. При обучении рисованию дошкольников необходимо учитывать возрастные особенности процесса рисования.

Ценность любого детского рисунка заключается в отражении маленьким художником своего внутреннего мира, отношения к окружающей среде, в эмоциональности и необычности. Чем раньше развивать эмоционально-чувственный мир ребенка, тем ярче будет он сам и продукты его творчества.

Особое значение имеет развитие образных форм познания окружающего мира - восприятия, воображения, образного мышления. Моя задача как преподавателя - развить интерес к изобразительному искусству и потребность в нем. Большую роль в формировании эстетического

восприятия детей играет знакомство с произведениями искусства: живописью, книжной графикой, малой скульптурой, народно – прикладным искусством, предметами дизайна. Со старшего возраста более углубленно работаем с жанрами живописи: портретом, натюрмортом, пейзажем. При создании детьми портретов стремлюсь научить их передавать характер и настроение, при изображении фигуры человека – движение. В пейзаже – видеть красоту природы и отображать её в своих рисунках. Рисуя натюрморт, дети учатся изображать предметы с натуры. При этом они могут уже самостоятельно выбрать фон и составить натюрморт. Важное влияние на эстетическое развитие оказывает обучение детей технике смешивание красок. В процессе смешивания красок дети учатся выделять и получать разнообразное множество тонов, они превращаются в волшебников, которые создают необыкновенные цвета и оттенки.

Чтобы привить любовь, вызвать интерес к рисованию использую нетрадиционные способы изображения. Такое нетрадиционное рисование доставляет детям множество положительных эмоций, раскрывает возможность использования хорошо знакомых им предметов в качестве художественных материалов, удивляет своей непредсказуемостью. Для создания детьми изобразительных образов использую следующие нетрадиционные техники: набрызг, рисование по мокрой бумаге, по мятой бумаге, рисование нитью, кляксография, способ выдувания, картофельный штампик и другие.

Результатом нашей с детьми работы по изобразительной деятельности являются выставки, участие в конкурсах, фестивалях творчества.

Нефтеюганская школа искусств накопила огромный опыт в области художественно-творческой деятельности, основывающейся на освоении дошкольниками начальных знаний об изобразительном искусстве, через

восприятие произведений искусства, выражения отношения к действительности своими рисунками, последовательные овладения изобразительными и техническими умениями, навыками. Дошкольники, начиная с 3-летнего возраста получают необходимый уровень развития своих способностей в художественном творчестве, дающий им возможность продолжить свое развитие на более высоком уровне, поступив на изобразительное или декоративно-прикладное отделение Детской школы искусств.

Первая публикация данного материала на сайте: <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2013/03/16/estetic-heskoe-razvitie-detey-doshkolnogo>

Список литературы

1. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выгодский. – М.: Просвещение, 1967.
2. Григорьева, Г.Г. Малыш в стране Акварели: методическое пособие для воспитателей и родителей / Г.Г. Григорьева. – М.: Просвещение, 2006.
3. Казакова, Т.Г. Детское изобразительное искусство / Т.Г. Казакова. – М.: Карапуз-Дидактика, 2006.
4. Лыкова, И.А. Программа художественного воспитания, обучения и развития детей 2 – 7 лет «Цветные ладошки»./ И.А. Лыкова. – М.: Карапуз-Дидактика, 2009.

*Москаленко Л.Г.,
Детская школа искусств им. П. И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО КЛАССУ ГИТАРЫ

Интерес к проблеме детского творчества возник в музыкальной педагогике в начале XX века. сегодня является одной из основных тенденций в методике музыкального образования.

В рамках настоящей статьи представлен опыт работы по выявлению и развитию творческого потенциала обучающихся в детской школе искусств по классу гитары.

Цель данной работы заключается в развитии творческих способностей личности через овладение техникой игры на музыкальном инструменте, через занятия пением под свой аккомпанемент на гитаре, занятия импровизацией на гитаре. Эти занятия направлены на формирование исполнительских навыков, развитие навыков чтения с листа, аккомпанирования и подбора произведения по слуху; развитие коммуникативных способностей самостоятельности, активности, мотивации, ответственности, эмоциональности.

На наш взгляд, все формы музыкальных занятий в школе должны способствовать творческому развитию учащихся. Опыт работы в этом направлении может быть интересен преподавателям по гитаре как специальному предмету и предмету по выбору.

Процесс развития творческих навыков включает в себя три основных этапа.

Первый этап (1-2 годы обучения) – основы начального обучения. На уроках гитары применяем приемы вокализации звуков, сольфеджирования

исполняемой мелодии. Это помогает более быстрому освоению нотного материала, дети легче запоминают мелодию, их память и слух становятся более цепкими, активными, устойчивыми, учащиеся лучше представляют звуковысотную и метrorитмическую структуру фразы.

На начальном этапе обучения, в процессе изучения нотной грамоты в первой позиции на гитаре, используем одновременное пропевание и проигрывание детьми своих вариантов музыкальных оборотов. Например, № 1-6 в первой позиции (приложение). Придумываются ритмические варианты, затем подставляется мелодия на трех-четырёх звуках. В процессе импровизации отлично запоминаются ноты в первой позиции, чередуются приемы тирандо и апояндо. После освоения диатоники добавляются знаки альтерации, более сложные варианты ритма. Например, № 1-6 с альтерацией в приложении. Ритмы сначала прохлопываются, потом проигрываются на одном и том же звуке, затем добавляется музыкальная импровизация.

Основными навыками, позволяющими развивать творческое начало, являются: подбор по слуху, читка с листа, сочинение музыки. Нужно использовать подбор простейших форм аккомпанемента с первых же уроков. По слуху разучивается простейшая мелодия из двух-трех нот, дается понятие сильной доли и на нее подбирается аккомпанемент, состоящий из одной ноты. В дальнейшем используются различные попевки. После того как мелодия разучена и определена сильная доля – подбираются звуки простейшего аккомпанемента. Далее работа продолжается с несложными мелодиями, где аккомпанирующие звуки подбираются также на сильную долю, но уже с усложнением – используются главные функции лада. Когда навыки ощущения сильной доли, метрической пульсации хорошо усвоены – можно переходить к игре на гитаре с использованием различных функций.

Игра на гитаре разнообразит и обогащает репертуар, даст возможность использовать в концертной деятельности популярные современные мелодии. Композиция, сочинение музыки тесно связаны с импровизацией. Смысл же композиции – в отборе и обобщении, создании законченного целого. Особую важность в детских занятиях творчеством имеет работа над образом, поэтому необходимо развивать образное мышление ребенка. Педагог может и должен решать актуальную задачу по формированию музыкальной культуры, художественного вкуса детей.

Второй этап обучения – развитие и совершенствование исполнительских навыков, овладение основными техническими приемами и художественно-выразительными средствами исполнения произведений. Дети обучаются самостоятельно распеваться на гитаре, исполняя мелодические элементы распевов на 4,5,6 струнах. Особенностью этого этапа является то, что учащиеся подводятся к пониманию художественно-образной выразительности музыкального искусства, учатся владеть своим голосом. Затем даются различные варианты аккомпанемента. В работу включаются специальные задания и упражнения на развитие музыкально-творческих умений, формирование навыков импровизирования, целью которых, прежде всего, является разностороннее развитие творческого воображения учащихся. Для этого мы применяем сочинение окончания легких пьес или пропущенных эпизодов в них, коротких мелодий на определенный ритм, подголосков и элементарных вариаций к народным песням, подбор по слуху аккомпанемента к пьесам различных жанров. Учащиеся выполняют творческие задания на импровизирование мелодий по предложенному ритмическому рисунку и простой гармонической схеме в пятой позиции.

Задачи обучения на *третьем этапе* в старших классах предусматривают значительное углубление знаний о музыкальном

искусстве, его особенностях и закономерностях, повышение музыкально-исполнительского мастерства, изучается песенное и романсовое творчество композиторов. Желательно чтобы учебно-воспитательная работа в этот период строилась так, чтобы учащиеся в своей дальнейшей музыкально-практической деятельности смогли максимально участвовать в пропаганде музыки классической и могли также исполнить песню или романс со своим аккомпанементом, исполнить свою импровизацию. По мере того как учащиеся продвигаются в освоении инструмента, музыкальный материал, предлагаемый на уроках усложняется. При чтении нот с листа у учащегося формируется умение анализировать произведение в определенной последовательности.

Начиная с общих моментов – названия, указания темповых и динамических характеристик, способа исполнения – наличие определенного штриха или его сочетаний, нужно учить ребенка представлять характер звучания еще до его исполнения. Определение тональности, ладовой окраски, дробление на составляющие мелодию, законченные построения (мотив, фраза, предложение, период), выявление характерных ритмических и мелодических особенностей – основа грамотного прочтения материала. Подбор мелодии по слуху и дальнейшая её гармонизация (подбор аккомпанемента) начинается с выбора музыкального произведения или песни.

При гармонизации мелодии развивается гармонический слух, чувство лада, способствуя тем самым более успешному исполнению. Начиная с гармонизации простейшего музыкального материала построенного в основном на главных ступенях мажорного, минорного, а затем параллельно-переменного ладов, по мере накопления теоретической базы в дальнейшем приходим к мелодиям, включающим в себя неаккордовые звуки, проходящие и вспомогательные. Для удобства запоминания подбираемого материала текст песен записывается, и вместе

с учащимся подбираются и проставляются буквенные обозначения аккордов.

Вопрос о развитии творческих способностей детей сегодня – вопрос о развитии науки, культуры и социальной жизни общества завтра. Формирование духовности личности, ее «нравственного стержня», в основе которого лежит стремление к красоте, добру, к тому, что возвышает человека. Одно из условий, обеспечивающих успешное инструментальное творчество, – владение элементарными навыками игры на музыкальных инструментах, различными способами звукоизвлечения, которые позволяют передать простейшие музыкальные образы (капли дождя, веселый бег, торжественное шествие, грусть, радость). Воспитание творческих способностей детей будет эффективным лишь в том случае, если оно будет представлять собой постепенное, целенаправленное вовлечение ребенка в мир творческой фантазии, в этот увлекательный процесс создания нового.

Список литературы

1. Методы стимулирования музыкально-творческой деятельности учащихся // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://myzukavsem.ru/metodyi-stimulirovaniya-muzyikalno-tvorcheskoj-deyatelnosti-uchashhixsya.php#>.
2. Психология музыкальной деятельности Теория и практика / Под редакцией Т.М. Ципина. – М.: Академия, 2003. – 368с

ПРИЛОЖЕНИЕ

Образцы импровизации
на каждой струне в первой позиции

Москаленко Л.Г.

Guitar №1

№2

№3

№4

№5

№6

Использование знаков альтерации

№1 №2

№3 №4

№5 №6

*Мустафина А. С.,
Детская школа искусств № 2,
г. Сургут*

РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ДЕТЕЙ И МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ В ДШИ, ДМШ

В современной педагогике необходимо находить новые подходы к воспитанию и развитию *нового* поколения в связи с изменением социально-экономического развития страны и образования по всем направлениям, появилась необходимость внедрения в образовательный процесс компетентного и творческого подхода, основанного на возможности обучающегося в дальнейшем использовать знания для решения различных практических задач в качестве музыканта-любителя в общественно-культурной жизни, а также продолжения обучения в музыкальных колледжах для освоения музыканта-исполнителя или преподавателя музыкальных школ и школ искусств. Педагогическая практика обучения в музыкальных школах и школах искусств показывает, что компетентное владение учениками основ средств выразительности и элементарной теории музыки во многом зависит от степени сформированности их способностей и навыков. Задача современного музыкального образования: выявить и развить творческие способности в доступной и интересной детям деятельности. Наиболее эффективный путь развития индивидуальных способностей лежит через приобщение детей к *продуктивной* творческой деятельности с первых этапов обучения. Таким образом, проблема формирования и развития целостного музыкального воспитания юных музыкантов сегодня является актуальной.

Компетентный и творческий подход, будучи ориентированным, прежде всего, на новое видение целей, задач и оценку результатов музыкального образования, предъявляет свои требования и к другим компонентам образовательного процесса – содержанию, педагогическим технологиям, средствам контроля и оценки. Поэтому определяющее значение для успешной музыкально-творческой деятельности ученика имеет формирование такого механизма учебного процесса, который позволяет ученику анализировать и оценивать свой результат на всех этапах обучения. На сегодняшний день существует наличие ряда нерешённых вопросов в методике преподавания теоретических дисциплин, касающихся развития музыкальности и творческих навыков. Поэтому предмет «композиция» даёт возможность обновления репертуара за счёт переложения для фортепианных ансамблей, переложение для других инструментов, сочинения собственных произведений в различных жанрах и стилях. Предмет «композиция» позволяет раскрыть творческий потенциал детей с различными музыкальными способностями в освоении знаний и приобретении практических умений по теоретическим дисциплинам и освоении начальных навыков композиции, а сочинение собственных произведений позволяет сократить расстояние между теоретическими формулировками (при возросшей сложности освоения всех моментов музыкальной грамотности) и реальным уровнем практических навыков учеников, так как при сочинении пьес можно лично на практике использовать полученные теоретические знания, а также есть возможность получить новые понятия и знания, которые опережают школьную программу. Очень полезно включать собственные произведения в свой концертный репертуар для исполнения на академических концертах, школьных и городских мероприятиях, приспособив свои пьесы под собственные возможности или технические возможности другого исполнителя, что формирует устойчивые не только знания по теории

музыки, но и исполнительские навыки и приёмы игры на инструменте. Систематическое выступление обучающихся на школьных и городских мероприятиях содействует формированию в школе особой музыкально-образовательной среды, в которой владение сценой является ценным исполнительским навыком, а сольное концертное выступление – значимый личностный ресурс, показатель конкурентной способности. Личностный и творческий потенциал детей раскрывается и обогащается за счёт реализации их личностных функций в процессе обучения: самоутверждения, самореализации, самовыражения, самоопределения и т.д. Роль преподавателя в контексте такого обучения – это человек, который создаёт оптимальные условия и поддержку на всех этапах обучения. Преподаватель всегда должен своим примером увлечь детей в мир творчества и созидания – это совместное посещение концертов, выставок, драматических, оперных и балетных спектаклей, а также личное участие преподавателя в концертных и конкурсных мероприятиях, в качестве организатора или ведущего концертов, в качестве исполнителя или концертмейстера, автором собственных сочинений, переложений, так как предмет композиция даёт возможность проявить своё творческое начало по всем направлениям. Организация практической работы в классе композиции: выбор упражнений, творческих заданий, анализ музыкальных произведений; знакомство с художественными образцами мировой культуры, которое направлено на расширение кругозора и воспитание музыкального вкуса учеников и осуществляется с учётом индивидуально-типологических особенностей детей (темперамент, индивидуальные вкусы и предпочтения).

Важность данного предмета обусловлена тем, что определены условия для реализации профориентации в специальные музыкальные образовательные учреждения, включающие, в том числе: организацию систематической и последовательной работы над разными техниками

композиции, знакомство с различными стилями и направлениями в музыке (особое внимание уделяется раннему знакомству с законами композиции современной музыки, формообразующими элементами произведений); использование адаптированного музыкального репертуара для прослушивания и анализа, а также апробированных в концертной и конкурсной деятельности собственных сочинений, авторских транскрипций и переложений в соответствии с уровнем специальной и общемузыкальной подготовки детей и их мотивации к обучению музыке. Практическая значимость занятий по композиции определяется возможностью решения педагогических задач по использованию и обеспечению образовательного процесса детей индивидуальным подходом к формированию и развитию творческого потенциала детей в соответствии с креативными и мотивационными потребностями самих обучающихся. Кроме того, все вопросы, связанные с определением роли занятий композицией имеют непосредственный выход в практику музыкального домашнего музицирования и концертного исполнительства, так как вскрывают внутреннюю структуру конечного результата педагогической деятельности, а также решением основной задачи музыкального воспитания в детских школах искусств – содействие в выявлении и развитии творческого подхода детей к учебному процессу и формировании определённых навыков, мобильной конкурентной личности, способной к профессиональной самореализации в условиях меняющегося современного мира: умение проявить себя творчески и разносторонне в любых сферах самостоятельной деятельности.

Список литературы

1. Задачи и цели учебного курса композиции в школах эстетического воспитания // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://musicfancy.net/ru/music-creativity/>.

*Пеленчук М.В.,
Детская школа искусств им. П.И. Чайковского,
г. Ноябрьск*

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ УЧЕНИКОВ- ВИОЛОНЧЕЛИСТОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ, ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Музыкальная педагогика, в частности виолончельная, рассматривает воспитание и формирование музыканта как творческий процесс, где все стороны неразрывно связаны в единое целое. В области методической мысли русской виолончельной школе свойственно стремление объединить художественные и технические задачи. «Игровые движения должны полностью соответствовать музыкальным представлениям, быть органически с ним скоординированы, подчинятся им, управлять ими» [1].

В школе искусств, ученик попадает в мир музыки, где педагог должен быть чутким и умелым проводником на протяжении всех лет обучения. Он должен не только научить ученика играть на виолончели, развить его слух, но и привить умение слушать и понимать музыку, раскрывать художественные образы тех небольших пьес, которые он исполняет на начальном этапе обучения. Решению этих задач очень помогает внеклассная работа, проводимая в школе. В первом классе следует подбирать такой репертуар для прослушивания, который помогает понять ученику, что с помощью звуков можно рассказать сказку, историю, в определенной интонации охарактеризовать их героев (например: волка, птичку, кошку, уточку – Прокофьева, «Петя и волк»). В старших классах надо познакомить учеников с музыкой, передающие разные душевные состояния: радость, грусть, возбужденность. Ученикам младших классов надо давать слушать более серьезную музыку.

Развитие музыкально-художественного мышления начинается с интонационного верного извлечения звука, ритмичного исполнения мелодий. Прежде чем ученик мысленно представит себе звук, а затем найдет его на грифе, он должен усвоить ладовые соотношения звуков, научиться определять мелодические и гармонические интервалы. Педагог должен не только верно направить ученика, но и ясно, убедительно раскрыть перед ним основное содержание, художественные образы произведения, особенности стиля, формы. Следует указать на метод сопоставлений, помогающий юному музыканту-школьнику понять характер произведения из его сравнения с другой пьесой (например: «Грустная песенка» Чайковского и «Танец» Власова для виолончели).

В дальнейшем при занятиях нужно научить ученика представлять себе звучания следующей ноты. В этом случае возникает условно-рефлекторная связь между мысленно представляемым звуком и мышечным ощущением в пальцах, благодаря этому он сам легко учится корректировать каждое движение пальца. Постепенно этот навык, в известной степени автоматизируется. Однако это можно достичь только при правильной постановке левой руки, ведение смычка. Начинать нужно с того, что бы ведение смычка по открытым струнам преследовало решение художественной задачи. Можно давать ученику различные по характеру пьесы с использованием динамических оттенков. Для того что бы он не просто проигрывал эти произведения, а старался выразительно исполнить, следует привлечь его фантазию, попросить придумать сказку или историю к разучиваемой пьесе, нарисовать картинку. Это помогает ему найти соответствующее настроение, выразить его в музыке.

С первых уроков педагогу необходимо развивать хороший вкус ученика, приучать его слушать серьезную музыку, посещать концерты. Полезно проводить обсуждение концертов, привлекать учащихся к участию в ансамблях, оркестрах и сольным выступлениям, помогающим

осознавать цель, ради которой они пришли в школу – нести прекрасное людям. На первых порах педагогу принадлежит руководящая роль в вопросе стиля, трактовки. Показ исполнения произведений педагогом имеет основную цель ознакомить ученика с пьесой. Б.А. Струве пишет, что исполнение педагогом целиком, «бывает крайне целесообразным еще до начала изучения музыкального произведения учащимся. Этот показ дает ребенку общее представление о характере и стиле произведения, заинтересовывает его, стимулирует и активизирует художественную инициативу и работоспособность ученика» [2]. Если на начальном этапе обучения преобладают образно-эмоциональное восприятие музыки то постепенно все большую роль начинает приобретать сознательный элемент. Чувство и разум, эмоциональность и интеллект – главные движущие силы в развитии юного музыканта.

Воспитание эмоциональной культуры связано с умением слушать себя. Если начинающему приходится объяснять как содержание произведения, так и все детали его произведения, то работа с учеником средних и старших классов ставит перед педагогом новые задачи, которые должны способствовать развитию их художественного мышления. Большое значение имеет выбор произведения. Чтобы обеспечить процесс его изучения, необходимо подобрать соответствующий вспомогательный технический материал. Полезным бывает параллельно с изучаемым произведением выучить самостоятельно более легкое произведение, но такого же стиля и характера. Интересно, что Пабло Казальс начинал изучение произведения вовсе без инструмента. Он знакомился с партитурой или клавиром, используя свой богатый художественный опыт, развитый музыкальный слух и музыкальное представление. Большое значение имеет выбор средств выразительности в соответствии с содержанием и характером музыки и умелое их применение. Особое внимание должно быть уделено качеству звучания, выразительности пения

на инструменте. Воспитание сольного, гибкого, динамически разнообразного звука – один из главных моментов в развитии художественного мышления ученика. Замысел произведения можно убедительно раскрыть только с помощью грамотной фразировки. Именно она превращает музыку в живую осмысленную, выразительную речь. Нужно научить ученика находить в каждой фразе начало, кульминацию, завершение. Для выразительного исполнения фраз могут быть использованы: цезура, фермата, любой штрих, нюанс, акцент, агогика.

Большое значение имеет и артикуляция, особенно при исполнении произведений классиков, где более крупные длительности должны быть исполнены четко, решительно, мелкие – плавно слитно. Исполнение произведений Баха, Генделя требует сочного, полного звучания, ярких динамических контрастов. Моцарту свойственно светлое прозрачное звучание. Для романтиков характерно и нежное лирическое и насыщенное динамическое звучание. На примере «Ария» Баха можно показать ученику, правильное распределение смычка. Тонкий исполнительский прием как филировка звука применяют обычно в кантилене при окончании нот большой длительности, обозначенных ферматой, цезурой. Этот прием требует умения задержать смычок на струне сразу же после наступления паузы.

В школьном репертуаре виолончелиста встречаются произведения, где присутствует декламационное начало, оно помогает подчеркнуть выразительность интонации, используя различные штрихи. Лучшим примером для показа штриха партато, является «Грустная песенка» П.И. Чайковского. Хорошее звукоизвлечение, правильное распределение смычка и владение динамическими оттенками, требуют также свободных переходов, знаний позиций, вибрато. Владение позиций расширяет диапазон виолончели, влияет на тембр звука. Незаметное соединение делается легким и мгновенным скольжением от одного звука к другому.

Портаменто требует технического совершенства игры, развитого художественного вкуса, большого практического умения. Переход используется тогда когда нужно придать звучанию подчеркнуто мягкий нежный оттенок. Портато применяется только в кантилене. Употребляется часто вместе с небольшим *rubato*. Портато требует широкого медленного исполнения, но без легато, и не смешивать с портаменто. Портаменто относится главным образом к левой руке, при нем необходимо ослабление нажима смычка, портато же напротив, относится исключительно к смычку. Применение портато придает музыке черты сентиментальности. В произведениях старых мастеров оно почти не употребляется, у романтиков и в современной музыке – значительно чаще. Со сменой позиций связано одно из самых тонких средств выразительности это тембр звуковая окраска. Изменение тембровой окраски можно также увеличить или уменьшить силу звука.

Тембровая окраска непосредственно связана с выбором амплитуды: в первую очередь нужно помнить о цельности фразы, характере звучания, а затем уже об удобстве исполнения. Например, повторение одной и той же фразы, как правило, требует изменения и аппликатуры и тембра. При повторении одного и того же звука используется подмена пальца. Тембр и динамика взаимосвязаны. Необходимо внимательно относиться ко всем нюансам, поставленным композитором, однако большая роль здесь отводится инициативе исполнения. Динамические изменения могут быть: контрастные, постепенные (*крещендо* и *диминуэндо*).

Важным моментом в развитии учащегося является работа над ритмом. Она особенно плодотворно протекает на художественном материале. Особенно внимание следует уделять правильному соотношению встречающихся в одной музыкальной фразе различных длительностей, сочетание дулей, триолей, квартолей, полезно пропеть, дирижируя, прохлопать под метроном, проиграть на открытой струне.

Темп имеет большое значение для выразительного исполнения музыки. Он, как правило, указывается автором. Правильным темпом считается тот, который позволяет наилучшим образом раскрыть смысл и эмоциональный строй произведения, а также делает возможной техническую точность исполнения. Штрихи – специальное средство музыкальной выразительности. Характер штриха может меняться внутри пьесы, например деташе не одинаков при использовании произведений различных авторов, стилей, эпох. Одним из самых сложных и тонких исполнительских приемов, используемых при игре на струнных смычковых инструментах, является вибрация. Характер вибрации должен всегда исходить из определенного художественного замысла. Она может быть взволнованной или спокойной, порывистой или сдержанной. Строгая вибрация нужна для исполнения сочинений Баха, Генделя, насыщенной, взволнованной вибрации требуют произведения романтиков. Следует научить учащихся разбираться в форме и содержании произведений, определять черты, характерны для творчества композитора, стиля эпохи. Масштабному исполнению соответствует энергичное движение смычка, в соединении с энергичным ритмом создается впечатление масштабности.

Умение теоретически разобраться в произведении во многом обеспечивает сознательную, подлинно творческую работу в специальном классе и успешное выступление на эстраде. Хороший виолончелист должен владеть фразировкой. Современное исполнение базируется на законах ритма, динамики, агогики.

Список литературы

1. Беккер, Х. Ринар, Д. Техника и искусство на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. – М.: Музыка, 1978. – 292 с.
2. Гинзбург, Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1998. – С. 27 – 28.

*Петрицкая В.А.
Детская школа искусств № 3,
г. Сургут*

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ В РАБОТЕ С НАЧИНАЮЩИМ ПЕВЦОМ

Профессия педагога-вокалиста сложна и многогранна, так как синтезирует в себе множество специфических особенностей, тесно взаимосвязанных между собой: это и основы голосообразования, которое без дыхания и дикции будет неполноценно, и актерское мастерство перевоплощения, без которого исполнитель как таковой неинтересен, это и психологический настрой, и эмоциональный фактор и многое, многое другое.

Кроме того, работа педагога-вокалиста всегда индивидуальна, что сопряжено с рядом трудностей, которые требуют от педагога выявить и развить все потенциальные возможности воспитанника, а также найти нужный психологический настрой и подход к каждому ученику.

Голос человека – самый совершенный и нежный инструмент из всех существующих. Поэтому на педагоге лежит огромная ответственность за сохранность этого инструмента и, соответственно, за дальнейшую судьбу его обладателя.

Голос каждого человека индивидуален – нет абсолютно одинаковых голосов, могут быть лишь похожие, несмотря на сходство в анатомическом строении и физиологии фонации.

Голосовая деятельность человека начинается с момента его рождения, то есть с первого, носящего рефлексорный характер, крика ребенка. К концу второго месяца жизни у ребенка начинается формирование речевого голоса, в этом периоде происходит колебание в

основном краев голосовых складок. Формирование в дальнейшем голоса у детей дошкольного и школьного возраста отличается заметным расширением диапазона, голос становится звонким, хотя в нем еще мало обертонов, диапазон остается ограниченным, преимущественно головного звучания. Наибольшие изменения голоса происходят в период полового созревания. Этот период называется мутационным. У мальчиков он приходится на возраст от 13 до 19 лет, у девочек – от 12 до 14 лет. В это время наблюдается сильный рост гортани, голосовые складки увеличиваются в длину, ширину, становятся толще, и совершается переход от колебания краев к колебанию всей их массы. Наблюдается увеличение объема глотки, языка, напряжение артикуляционной мускулатуры. Окончательно голос формируется к 20 – 23 годам.

Красота голоса – это, прежде всего, его неповторимый, индивидуальный тембр, независимо от того, низкий голос или высокий. Каждый человек обладает своим, ему одному присущим тембром голоса, и задача педагога – развить, укрепить, улучшить его. Голос обязательно должен отличаться именно качеством тембра, его красотой, мягкостью или звонкостью, теми особыми чертами, которыми наделяет его природа и которые позволяют вам всегда узнать певца. В голосе ценится певучесть, пластичность, легкость переходов от ноты к ноте, чистота интонации. А эти качества должны сочетаться с музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом и памятью. Очень хорошо, если при всем этом голос обладает полным диапазоном, ровностью регистров, свободными верхними нотами и насыщенными тембристыми низами. Такие голоса встречаются редко. Чаще встречаются голоса приятного тембра, но неполного диапазона: обычно недостает предельных нот верхнего регистра. Это не значит, что этих нот вообще нет в голосе; бывает, певец просто еще не умеет ими пользоваться. Если он достаточно музыкален и

если его педагог опытен, то в процессе обучения окрепнет и разовьется верхний регистр.

Говоря об индивидуальном подходе, мы имеем в виду, что при общем, казалось бы, анатомическом строении у человека есть свои особенности в строении речеголосового аппарата – твердого неба, зубов, – в толщине и длине голосовых складок, языка и т.д.

Несмотря на один и тот же голосовой аппарат, его работа во время речи и пения различна. Певческий голос не всегда соответствует речевому голосу у одного и того же человека. Встречается высокий речевой голос и низкий певческий, и наоборот. Тембры речевого голоса и певческого не всегда сходны. За некрасивым речевым голосом может скрываться хороший певческий и, наоборот, речевому голосу красивого тембра может соответствовать некрасивый певческий.

Что значит воспитать, или «поставить» голос? Для этого потребуется выявить все лучшие качества, свойственные голосу данного человека. Систематическими тренировками прививаются соответствующие навыки до тех пор, пока голос не приобретет профессиональные качества.

Важно, чтобы с самого начала был правильно определен характер голоса. Только при этом условии занятия принесут пользу, а голос будет крепнуть и развиваться. К примеру, Умберто Мазетти, педагог А.В. Неждановой, почти четыре месяца присматривался к ней, прежде чем приступить к занятиям. У. Мазетти проявил к потенциальным богатствам голоса Неждановой наиболее ценное качество педагога: исключительную осторожность. Особую заботливость проявлял У. Мазетти в подборе вокального материала для занятий. И в отношении Неждановой умелый подбор учебного репертуара стал основным средством охраны и развития ее уникального голоса [5, С. 138 – 145]. Поэтому при проведении занятий по воспитанию и развитию певческого голоса необходимо учитывать индивидуальные особенности учащегося, рекомендовать именно такие

упражнения и музыкальные произведения, которые полезны данному человеку и которые в самой лучшей степени способствовали бы профессиональному росту начинающего певца. Любая неосторожность педагога приводит к срыву и часто – к непоправимым последствиям.

Педагогу-вокалисту надо быть очень осторожным в выборе советов, определений, рекомендаций и терминологии, так как ассоциативное восприятие каждого ученика – индивидуальное, и от педагога требуется особое умение подобрать нужный «ключик», найти слова и термины, доступные для восприятия учащегося. Также следует учитывать возраст занимающегося и степень подготовленности его голосового аппарата.

Голосовой аппарат певца – очень хрупкий и нежный инструмент, он не любит, не терпит над собой насилия. Поэтому, когда педагог работает над выразительностью фразы ученика, он должен всё время помнить о правильности голосообразования, о свободе голосового аппарата. Основное требование, предъявляемое к певческому голосу, – ровность его звучания по всему диапазону.

Вообще же на среднем регистре или на переходных нотах не стоит увлекаться особой широтой звука. Этим надо пользоваться в особых случаях, когда этого требует сценическая ситуация. Пение на предельной силе звука рано изнашивает голос. А форсирование, кроме всего прочего, ведет к фальшивому интонированию, нечистому пению. Надо помнить, что излишне наполненная, перенапряженная звуком середина затрудняет переход к верхнему регистру. Воспитывая и развивая голос, следует придавать большое значение мягкой атаке звука. Это навсегда сохранит голос ясным, красивым и здоровым.

Звонкость – необходимое качество голоса. Современная методика доказала, что сила голоса, его звонкость и способность к полётности – совсем не одно и то же. Часто в погоне за силой звука, можно утратить звонкость. Наибольшей звонкости голос достигает на очень умеренном f ,

(mf), что очень важно иметь в виду при обучении детских голосов [1, С.12]. При пении р и при чрезмерном увеличении силы голоса заметно понижение уровня певческой форманты, а так же уменьшение звонкости голоса. При исполнении умело подобранного репертуара нужно использовать умеренную силу голоса и четкую дикцию, что обеспечивает выразительное художественное исполнение и звонкость.

Также педагог должен обращать особое внимание на дикцию. Даже самый красивый голос при отсутствии ясного слова очень скоро становится скучным и неинтересным для слушателя. Поэтому задача педагога – раскрыть все неисчерпаемо богатые возможности вокального искусства, и научить ученика владеть ими в совершенстве.

Воспитание творческой личности – одна из основных задач, стоящих перед педагогом. Настоящее, прочувствованное и продуманное восприятие музыки – одна из самых активных форм приобщения к музыке, потому что при этом активизируется внутренний, духовный мир учащегося, его чувства и мысли. Ученик, слушая музыку, всегда слышит не только то, что в ней самой содержится, что заложено в ней композитором, но и то, что под ее влиянием рождается в его душе, в его сознании, то есть то, что создает уже его собственное творческое воображение. Так, прослушанное произведение рождает в нем сложный сплав объективного содержания музыки и субъективного ее восприятия [3, С.16 – 78]. Прочтя произведение, надо, прежде всего, выяснить его ведущее направление, мысль, а затем выделить наиболее значимые слова. На главное слово во фразе мы можем обратить внимание слушателей или силой звука, или проникновенностью тембра, какой-то особенно запоминающейся краской, нюансом. Но нельзя весь романс или арию петь на одной краске, на одинаковой силе звука.

Голос человека – явление сложное, не до конца разгаданное. Голос связан не только с работой определенных мышц, но и со всем

психофизическим аппаратом человека. Многими подмечено влияние настроения на звучание голоса. В медицине известны случаи, когда голос пропадает в результате нервного потрясения при абсолютно здоровом голосовом аппарате. Любое волнение отражается на дыхании и звучании голоса. Часто прерывистое дыхание при волнении делает голос неустойчивым и хриплым.

Интерес в обучении неразрывно связан с чувствами удовольствия и радости, которые доставляют человеку работа и творчество.

Так как же заразить учеников собственным творчеством? Всё дело в атмосфере урока. Не в своих вокальных навыках, а в умении ладить с учениками, уважать в них творческие личности, помочь раскрыть себя, свои возможности, и даже в умении слушать их, улыбаться им и прощаться с ними в конце урока или учебного года.

Список литературы

1. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007.
2. Кабалевский, Д. Воспитание ума и сердца / Д. Кабалевский.– М.: Просвещение, 1981.
3. Козляникова, И., Чарели, Э. Тайны нашего голоса / И. Козляникова, э. Чарели. – Екатеринбург, 1992.
4. Плужников, К. Механика пения (принципы постановки голоса) / К. Плужников. – С-Пб.: Композитор, 2004.
5. Лемешев, С. Я. Статьи, воспоминания, письма / Ред.-сост. Е. Грошева. – М.: Сов. композитор, 1987.

*Платонова И.М.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ СРЕДСТВАМИ ОРФ-ПЕДАГОГИКИ

В сущности любая гуманистически ориентированная воспитательная система – это творческое объединение детей и преподавателей, в русле которого органично и естественно социализируется ребенок.

В современной психолого-педагогической науке теоретически доказано и практически подтверждено, что именно дошкольный возраст способствует успешному творческому развитию детей, что вкус к творчеству лучше всего формируется в активной творческой деятельности.

Именно творчество является универсальным механизмом развития личности, обеспечивающим её вхождение в мир культуры и адаптации к существованию в современном мире.

Исследования известных деятелей Б.М. Теплова, С.И. Мерзляковой, О.П. Радыновой, Т.Э. Тютюнниковой, Т.А. Боровик, А.И. Бурениной, Д. Гудкина, В.А. Жилина служат основанием для изучения технологических аспектов развития креативной личности средствами музыки, поэзии, танца, живописи. Следует отметить, что театральная составляющая всего происходящего также очень важна для Орф-педагогике.

Знакомство с Орф-педагогикой началось в 2004 году, и связано оно с книгой Т.Э. Тютюнниковой «Уроки музыки: система обучения Карла Орфа» и видеометодикой к авторской программе Т.Э. Тютюнниковой «Элементарное музицирование». Практика показала, что необходимо заниматься с детьми по системе Карла Орфа и развиваться в этой области. До этого работа с детьми велась с использованием многих методических

пособий и книг В.А. Шейна, Г.И. Анисимовой, Е.Д. Макшанцевой, М.А. Михайловой, Л.М. Абелян и др. Но познакомившись с методикой Карла Орфа, пришло понимание того, что развитие креативности или творческих способностей детей дает наилучший результат именно в рамках этой педагогической концепции.

Орф-педагогика, Орф-подход, Орф-Шульверк – у каждого складывается свое знание об этом явлении. Это педагогическое сознание из постоянно поступающей новой информации, творческих озарений, проб и ошибок, ценного опыта. И.М. Подкаминский очень точно и мудро подметил, что «Педагог – это практикующий философ».

В ходе работы в этом направлении удалось вычленить важную особенность атмосферы Орф-урока: взаимодействуя с преподавателем и другими детьми, при частой смене видов деятельности и побуждении детей к фантазии и импровизации у них активизируется творческая активность. Но вместе с тем у некоторых детей проявляются и такие проблемные состояния, как неприятие других, замкнутость, гиперактивность, робость или страх. В постоянно изменяющейся ситуации Орф-урока, когда необходимо уметь делиться, меняться, сотрудничать и договариваться с каждым в группе, агрессия даже одного ребенка может повлиять на ход занятия. Для проведения творческого урока необходимы гибкость в отношениях, состояние дружелюбия и приятие детьми друг друга. Именно поэтому каждый урок начинается с приветствия в кругу, т.к. в кругу детям всегда комфортно. Круг объединяет, сплачивает, ставит лидера и участников в одинаковые условия, позволяет быстро обмениваться этими ролями. (С расположения в кругу начинается и любой Орф-семинар, если кто посещал – знает.)

Далее рассмотрим подробнее различные виды деятельности Орф-урока для развития творческих способностей.

Игры-приветствия развивают эмоциональную отзывчивость, речевые интонации, а также способствуют адаптации ребенка в коллективе, способствуют снятию психологического зажима, ребенок испытывает положительные эмоции.

Пальчиковые и логоритмические (речевые) игры развивают активный образно-мыслящий слух, артикуляцию, дикцию, интонации голоса, чувство ритма, тренируют мелкую моторику, координацию движений, мышечные и тактильные ощущения.

Игры со звучащими жестами в сочетании с речью и движением характеризуются высокой эффективностью в творческих групповых моделях. Поиск звучащих жестов составляет творческую часть игры и способствует тренировке памяти, развитию чувства ритма, тембрового слуха, умения создавать собственные модели, а также вносит элемент движения, который необходим для ощущения чувства ритма в музыке.

Игры с детскими музыкальными инструментами (клавесы, коробочки, шейкеры, ложки и т.п.) развивают ритмический слух, память, реакцию, координацию рук, подготавливают ребенка к умению чувствовать метр и ритм. Ребенок одновременно хорошо осуществляет сразу несколько дел: играет на инструменте, проговаривает текст, различает тембры голосов своих одноклассников, координирует свои движения, организует свои действия в соответствии с действиями партнера по игре, при этом развивает коммуникативные навыки. (Т.е. сначала дети играют звучащими жестами, а потом переносят эту игру на инструменты)

Элементарное музицирование знакомит детей с музыкальными инструментами, их звукоизвлечением, развивает тембровый и звуковысотный компоненты музыкального слуха, чувство ритма, чувство ансамбля. Через игру на доступных детям музыкальных инструментах формируются слуховые представления, чувство ритма, тембра и динамики.

Главная задача Орф-педагога (а возможно и каждого преподавателя) заключается в понимании того, что ребенок – это постоянно «бурлящий котел», из которого время от времени необходимо «выпускать пар». Речевые упражнения и игры позволяют детям использовать различные интонации голоса, иногда даже крик, благодаря которому есть возможность «выпустить пар». Играя на детских музыкальных инструментах, можно использовать как тихое звучание, так и громкое. Иногда можно разрешить играть на клавиесах или барабанах в полную силу и прислушавшись, представить табун скачущих лошадей (а дети в это время получили удовольствие и «выпустили пар»).

Песталоцци сказал, «Каждый узнаёт лишь то, что сам пробует сделать» [4]. Именно эта идея является основной в нашей работе, и мы стараемся от нее не отходить.

Исходя из ведущего принципа педагогики «обучение в действии»: ребенок на уроке во всем принимает участие, вовлекается в процесс активных действий. В коллективном действии он не только учится у преподавателя, но и друг у друга. Идея, подсмотренная у партнера, находит иное воплощение – так работает вариативное развитие, необходимое для приобретения разностороннего опыта.

Основной принцип обучения на занятиях – это применение игровых технологий, т.к. игровое обучение – это скрытое, не директивное обучение, когда дети понимают, что с ними играют, но не осознают, что их учат. Каждый урок дети, путешествуя по сказкам вместе с преподавателем, сами становятся участниками сказочного действия. Еще Л.С. Выготский отмечал, что «в игре не проявляется, а появляется воображение; игрой можно развить способность даже у самых скованных детей» [1]

Учитывая все вышесказанное, а также современные тенденции творческого развития дошкольников, необходимо определить условия организации занятий на уроке, которые представлены ниже.

Изменение роли педагога на основе игрового общения с детьми.

Педагог выступает как участник игры, занимая позицию играющего партнёра. Атмосфера равных прав для всех участников становится своеобразным правилом, условием организации. Главным в этом стиле является стратегия равноправия в общении (диалогический стиль общения). Погружение в стихию игры приносит ребёнку удовольствие. В результате достигается ситуация успеха, свободы и раскованности для естественного самовыражения детей.

Обучение в действии. Исследовательская мысль справедливо доказывает, что движение первично. Движение основной фактор адаптации, оно появляется в раннем возрасте, когда происходит освоение действительности. Каждый должен принимать участие в процессе для создания какого-либо продукта творческой деятельности (картина или спектакль, исполнение песни или танцевального этюда и др.). Данное положение позволяет ребенку вместе с педагогом участвовать в процессе активных творческих действий. Игровое взаимодействие всех участников даёт возможность детям учиться у преподавателя, друг у друга. Детям необходимо творить и переживать, чтобы понимать. «Чтобы сделать музыку достоянием своего личного опыта, им (детям) надо «попробовать» её в порядке простого испытания, не «догадываясь о ней», а «пребывая в ней» – петь, играть на инструментах, танцевать, самому придумывать и изменять» [6].

Процесс обучения происходит через исследовательскую активность ребенка в игровой форме. «Позвольте ребенку ошибаться. Дайте ему время поэкспериментировать, чтобы он мог услышать себя. Не стоит торопить его, т.к. ребенок должен сам открыть нечто и пройти этот путь» – говорил на одном из Орф-семинаров Леонардо Ривейро [5].

Позиция лидера. Данное положение обеспечивает каждому ребёнку право на признание его в обществе как личности, уважительного и

доброжелательного отношения. Лидерство выражается в обретении ребёнком своего образа, творческого начала, независимости индивидуальности от коллективного сознания.

В заключение хочется сказать, что Орф-педагогика – это не восприятие (слушание) музыки, а деятельность в процессе которой ребенок при помощи музыки, движения и слова учится находить способы гармонизации своего внутреннего мира. Творческая деятельность нацелена в первую очередь на создание ситуации успеха, которая способствует гармоничному развитию ребенка, приобретению опыта переживания музыки как радости и удовольствия.

Список литературы

1. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: СОЮЗ, 1997.
2. Галянт, И.Г. Музыкальное развитие детей 2-7 лет: методическое пособие для специалистов ДОО / И.Г. Галянт. – М.: Просвещение, 2013.
3. Гудкин, Д. Пой, играй, танцуй! Введение в Орф-педагогiku. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2013.
4. Константинов, Н.А., Медынский, Е.Н., Шабаева М.Ф. История педагогики. – М.: Просвещение, 1982.
5. Потехина, Т.Е. Пример терапевтического эффекта ритмического самовыражения. – Новосибирск: Книжица, 2006.
6. Тютюнникова, Т.Э. Уроки музыки: Система обучения К. Орфа. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001.

*Ращенко Л.Р.,
Детская музыкальная школа №1,
г. Курган*

ШКОЛЬНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ

Сегодня критерием успешности обучения становится не только результативность в изучении предметов учебного плана, но и воспитание активной, небезразличной, творчески мыслящей личности.

Активизация мыслительной деятельности, повышение интереса к научному познанию, развитие личной инициативы, возможности творческого самовыражения ярко проявляются при занятии исследовательской деятельностью. Это не просто один из методов обучения, это путь формирования особого стиля учебной деятельности, позволяющего трансформировать обучение в самообучение.

При занятии исследовательской деятельностью вырабатываются следующие умения: умения планировать свою работу (организационные), использовать различные источники информации (информационные), умения отбирать и накапливать материал (поисковые), умения анализировать, сопоставлять факты, аргументировать свое мнение (оценочные), умения оформлять и представлять результаты своей работы.

Можно определить следующие условия формирования исследовательских умений учащихся (по Семёновой Н.А.) и задачи, стоящие перед преподавателем:

- целенаправленность и систематичность;
- мотивированность – преподавателю необходимо помогать учащимся осознавать смысл их исследовательской деятельности как

способ реализации собственных возможностей, способ саморазвития и самосовершенствования;

- творческая среда – преподаватель должен поддерживать интерес к исследовательской работе, способствовать созданию творческой атмосферы;
- психологический комфорт – задача преподавателя – поощрять творческие проявления учащихся, стремление к творческому поиску; каждый ученик должен поверить в себя;
- личность преподавателя – для развития творческих способностей учащихся нужен творчески работающий преподаватель;
- обучение исследовательским умениям должно осуществляться на доступном для детского восприятия уровне, учитывать возрастные и психологические особенности ребенка; само исследование должно быть посильным, интересным и полезным.

Любое исследование состоит из нескольких обязательных параметров:

- определение и постановка проблемы (выбор темы исследования);
- определение сферы исследования (формулировка вопросов, на которые нужно ответить в ходе исследования);
- поиск и предложение возможных вариантов решения;
- определение последовательности работы;
- сбор и обработка материала;
- анализ и обобщение полученных данных;
- подготовка и защита работы (сообщение, доклад, презентация).

«Я – исследователь» так называется школьная научно-практическая конференция учащихся, которая проходит в Детской школе искусств г.Кургана ежегодно, начиная с 2011года. Тематика работ, представленных на конференциях, многообразна. Вот некоторые из них: «Музыка в жизни человека», «Культура народностей Камчатки», «Медитация в танце»,

«Страницы истории Кургана», «Русская тряпичная кукла как отражение народной традиции», «Воздействие цвета на человека», «М.Мусоргский «Картинки с выставки». История и современность», «Гитара. Путешествие во времени», «Регтайм в истории джаза» и др.

Цель проведения конференции – самореализация личности учащегося на основе полученных исследовательских навыков.

Задачи:

- развитие познавательных интересов и творчества учащихся, выявление способностей к оригинальному, нестандартному решению творческих задач;
- формирование сообщества учащихся и преподавателей, занимающихся исследовательской деятельностью;
- конкретизация форм, методов и приемов развития творческой личности;
- активизации позиции учащихся в образовательном процессе.

Начальным этапом работы учащихся является выбор темы, при определении которой нужно учитывать следующее:

- тема должна быть интересна и познавательна учащемуся, должна увлекать его и соответствовать возрастным особенностям;
- тема должна быть выполнима, ее решение должно принести реальную пользу – максимально раскрыть возможности учащегося;
- тема должна быть такой, чтобы работа могла быть выполнена относительно быстро.

Следующий этап – постановка совместно с преподавателем цели – чего учащийся должен добиться в процессе своей исследовательской деятельности.

Далее идет этап подбора материала по теме, который происходит без помощи преподавателя. Потом учащийся изучает собранный материал, обобщает, систематизирует и оформляет его.

Заключительным этапом работы является защита, которая проходит в виде доклада-презентации.

В своем выступлении учащийся обосновывает выбор темы исследования, говорит о цели работы и ее актуальности, раскрывает основное содержание работы, методы исследования, делает выводы на основе полученных результатов.

Новизной нашего опыта считаем:

- индивидуальный подход к развитию творческих способностей детей в процессе исследовательской деятельности;
- использование исследовательской деятельности как инструмента повышения качества образования.

Основным результатом считаем:

- развитие творческих способностей;
- приобретение ребенком новых знаний, умений и навыков.

Организация и проведение школьной научно-практической конференции, с одной стороны, стимулирует развитие познавательного и творческого потенциала учащихся, формирует их исследовательские умения. С другой стороны, конференция является эффективной формой профессионального роста преподавателей (они руководят работой учащегося, помогают при подготовке докладов). По окончании конференций подводятся итоги, лучшие работы награждаются грамотами, дипломами, поощрительными призами (см. Приложение 1).

Таким образом, проведение научно-практических конференций помогает выявить одаренных детей, раскрыть их индивидуальные интеллектуальные и творческие интересы и способности, дает возможность получить новые знания, помогает осознать практическую значимость и востребованность проделанной работы, развивает самостоятельность и коммуникативные способности.

Самый главный положительный итог подобной работы состоит в том, что после конференции появляются новые интересные предложения и идеи совместной работы учащихся и преподавателей.

Приложение 1

**Хронокарта научно-практической конференции учащихся
«Я – исследователь»**

№ п/п	Вид деятельности	Время
1	Открытие конференции. Представление жюри	10 мин.
2	Выступления участников Ответы на вопросы жюри	7 – 10 мин. до 10мин.
3	Подведение итогов конференции	30 мин.
4	Награждение участников и преподавателей	15 мин.
5	Закрытие конференции	10 мин.

Список литературы

1. Грошева, И.В. Организация исследовательской работы в школе / Грошева И.В. // Электронный ресурс // Режим доступа <http://md-shol.narod.ru/istoki/doklad.htm>.
2. Опыт организации исследовательской деятельности школьников: «Малая Академия наук» / под ред. Г. И. Осипова. – Волгоград: Учитель. – 2007.
3. Савенков, А.И. Одаренный ребенок в массовой школе / Библиотека журнала «Директор школы» / М. – Сентябрь, 2001.
4. Файн, Т.А. Поэтапные действия по формированию исследовательской культуры школьников // Практика административной работы в школе. – 2003, № 7.

*Ручей О.В.,
Детская школа искусств,
п. Хулимсунт*

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ДВУХГОЛОСИЕМ В МЛАДШЕМ ХОРЕ

Хоровое пение является одной из разновидностей музыкального искусства. Хоровое пение, как и любая музыка, способно передавать самые разнообразные оттенки эмоционально-психологического состояния человека, его переживания, настроения, чувства. Ни один из других видов искусства не может отображать динамику переживаний с той правдивостью и полнотой, как это делает музыка. Раскрыть музыкальный образ вокального сочинения – важная творческая задача руководителя. Но выполнима она лишь при условии осмысленного, живого, эмоционального отношения участников хора к исполняемому произведению. Следовательно, руководитель ставит перед собой задачу развития у певцов не только слуховых навыков, но и эмоционального восприятия музыки, образного мышления, навыков выразительного пения.

Одной из особенностей хорового пения является его коллективная основа. Именно во взаимоотношении певца с коллективом, заключается характерная черта хорового исполнения. Научить петь каждого и научить петь хором – задача вокально-хорового обучения. Говоря о коллективной природе хорового пения, нельзя не учитывать фактор его большого воспитательного воздействия. Прививая ученикам определенные вокально-хоровые навыки, руководитель формирует коллективное сознание. Эту особенность хорового искусства, отметил русский педагог К.Д. Ушинский: «Какое могучее педагогическое средство – хоровое пение... В песне, а особенно в хоровой, есть не только нечто оживляющее и освежающее

человека, но что-то организующее труд, располагающее дружных певцов к дружному делу».

Чтобы добиться необходимого уровня вокального исполнения необходима большая педагогическая работа по развитию вокально-хоровых навыков – дикции, атаки, вдоха медленного и др.

В младшем хоре учащиеся осваивают навык чтения с листа, сольфеджирование, выработку чистого унисона, выразительного интонирования, преодоление инерции в интонировании, устойчивое интонирование одноголосного пения при сложном аккомпанемент и т.д.

Наряду с развитием музыкального слуха вокальные навыки являются основой чистоты интонации и слитности звучания в одноголосном пении, которое продолжает оставаться единственной формой хоровой работы. Работа над унисоном должна рассматриваться как предпосылка к двухголосному пению, ибо без чистоты унисона не может быть чистоты интонирования в хоровом аккорде. Хоровой строй и ансамбль находятся также в прямой зависимости от точного интонирования в унисон, которое основано на правильном, естественном звукообразовании.

Многолетней практикой доказано, что элементы двухголосного пения необходимо вводить на начальном этапе развития вокальных навыков. Одним из приемов работы – это пение канонам.

Весь процесс проходит в форме игры. Удобнее всего начинать с речевых канонов – «Аты-баты», «Тише мыши». Достигнув результата в ритмичном, дикционном, темповом, исполнении текста, можно переходить к интонационным канонам – «Братец Яков» «Слышишь песню у ворот», «Шла веселая собака» и т. д. Начинать работу над интонацией лучше всем составом хора. Только при достижении чистоты интонирования всего состава, можно переходить на разделение групп. Дети воспринимают этот вид как игровую форму. Для мотивации интереса, целесообразно сочетать с другими игровыми формами работы – игра на инструментах шумового

оркестра (треугольники, барабан, барабанные ложки), или движения под музыку (вытянуть руки вперед, поднять вверх, сделать круговые движения). Эти приемы являются лишь начальной ступенью к основному приему двухголосного пения. При этом дети приучаются внимательно слушать, чисто интонировать и добиваться качественного исполнения в новых условиях.

Можно придумать очень простые задания, лишь бы они были интересны, пробудили детей интерес и любовь к музыке. Этим мы достигаем того, что они перестают страшиться и охотно занимаются многоголосным пением.

Так, при обязательном условии дифференцированного подхода к детям формируется способность к многоголосному пению и вместе с этим воспитывается вкус к нему.

Список литературы

1. Апраксина, О.А. Развитие детского голоса / О.А. Апраксина. – М.: Музыка, 1963.
2. Алиев, Ю.Б. Пути формирования навыков многоголосного пения в детском хоре / Ю.Б. Алиев / Музыкальное воспитание в школе. – 1975. – № 10.
3. Алмазов, Е.И. О возрастных особенностях певческого голоса у дошкольников, школьников и молодёжи / Е.И. Алмазов. – М.: Музыка 1963.
4. Багадуров, В. Вокальное воспитание детей / В. Багадуров – М.: Музыка, 1952.

*Степанова С.В.,
Норильский колледж искусств,
г. Норильск*

ФЕНОМЕН ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Распространение виолончельных классов в музыкальных школах и расширение числа учащихся-виолончелистов привели к ограничению возможностей отбора детей, обладающих способностями, необходимыми для овладения сложностями игры на виолончели. В большинстве школ контингент этих классов составляют обыкновенные дети, исполнительские качества которых нуждаются в целенаправленном формировании и развитии, что можно осуществить лишь непосредственно в процессе обучения. Здесь, в самом начале, перед педагогом возникает серьезная проблема выбора соответствующих методов занятий: ведь формирование профессиональных навыков исполнения музыки и развитие многообразных предпосылок успешного овладения ими требуют совершенно различных методов занятий с начинающими, причем разных в каждом конкретном случае.

Что же собой представляет феномен виолончельной одаренности, являющийся необходимой предпосылкой успешного овладения игры на виолончели, но встречающийся довольно редко?

Мне вспоминается ученик (Володя Б.), поступивший ко мне в виолончельный класс, почти не обнаруживший элементарных проявлений музыкального слуха, ритмического чувства музыкальности. Лишь благодаря его желанию, настойчивости, терпению и умению педагога, удалось спустя несколько лет достичь профессионального уровня игры. В дальнейшем этот ученик вполне благополучно учился в музыкальном

училище, а в последствие закончил и консерваторию, став вполне достойным музыкантом-профессионалом.

В понятие виолончельной одаренности следует прежде всего включить возможность легко и успешно (т.е. качественно и стабильно) овладевать многими сущностными компонентами игры на виолончели, которые являются сложносоставными исполнительскими действиями – такими как, например, звукообразование, высотное интонирование, смычково-штриховое артикулирование, вибрато, различные виды мелодической, двухголосой и аккордовой фактуры, в конечном счете способность овладевать образно-выразительным произнесением исполняемого музыкального текста.

На основании исследований по дифференциальной психологии можно считать, такие необходимые виолончелисту свойства, как двигательная и звукотворящая активность, работоспособность, непроизвольная и произвольная регуляции исполнительского поведения, мнемические качества (память) и ряд других зависят от особенностей нервной системы, т.е. должны быть отнесены к специальным задаткам. Способности же во многом определяются взаимодействием и специализацией полушарий мозга.

Виолончельные способности не формируются без соответствующих специальных задатков. Поэтому можно говорить только о системном развитии компонентов исполнительской одаренности, которым эти свойства должны быть присущи, т.е. с формированием всей системы, будут изменяться и ее свойства, которые определяются как элементами системы, так и их связями.

Необходимо отличать виолончельно-исполнительские способности разного характера, связанные с отдельными элементами мастерства – звуком, кантиленой игрой, точного интонирования, штриховой артикуляцией, вибрированием, моторикой и т.д. Развитие каждой из них

обусловлено специальными задатками и требует формирования адекватных функциональных систем.

В учебной практике правомерно поначалу целостно имитировать модель полноценной исполнительской деятельности виолончелиста, стимулируя таким путем подстройку внутренних приспособительных механизмов ребенка к условиям и требованиям игрового процесса. Вот почему «разобшенная» постановка рук начинающего не только мало эффективна для становления целостных игровых действий – она может губительно воздействовать и на скрытую порой исполнительскую одаренность ребенка. Вспоминается давний случай из личной практики занятий с семилетним Ильей Н., различные проявления его хороших музыкальных и двигательных качеств не гармонировали с полным, казалось, отсутствием выразительной способности. Лишь специальные приемы, оптимизирующие ее формирование, и прежде всего опора на имитацию цельной посадки и игровых действий обеих рук виолончелиста, помогли устранить это препятствие. Показательно, что дальнейшее развитие шло без каких-либо помех. Это позволило молодому виолончелисту впоследствии стать квалифицированным оркестрантом.

В сфере художественной (музыкальной) деятельности критериями одаренности являются следующие особенности поведения ребенка: проявляет необыкновенный интерес к музыкальным занятиям, чутко реагирует на характер и настроение музыки, легко повторяет ритмические куски, узнает знакомые мелодии, с удовольствием подпевает, определяет какой из звуков выше или ниже.

Существенного пересмотра требует бытующее до сих пор у педагогов-виолончелистов мнение о безусловном приоритете абсолютного слуха для обучения виолончельной игре. Наблюдения показывают, что органическое свойство фиксации абсолютной высоты отдельных тонов (относящееся, как считается, к уникальным качествам слуховой памяти),

сочетаемое со столь же абсолютной ориентацией овладения звуковысотным интонированием в пространстве виолончельного грифа, провоцирует опасность снижения (а подчас и исключения) ощущения ладодоступеневых связей в исполняемой мелодии. В результате страдает выразительность художественного интонирования.

Мне вспоминается достаточно редкий случай сочетания высокоразвитого абсолютного слуха с выраженной психомоторной способностью у Артема М., выпускника виолончельного класса. Характерным в его игре было катастрофическое отсутствие эмоциональной выразительности и темброво-динамической нюансировки в манере произнесения мелодической фразы. Причиной тому были не только отмеченные особенности специальных задатков, не только общие, весьма своеобразные психологические черты личности этого виолончелиста, лишенной всех проявлений душевной теплоты и эмоциональности, но и немалые педагогические просчеты на ранних стадиях обучения.

В стихийно сложившейся структуре его музыкально-виолончельных способностей очень рано произвольно установилась и зафиксировалась жесткая связь между ощущением абсолютной высоты отдельных звуков и легкостью их столь же изолированного восприятия при воспроизведении звуковых последовательностей в быстрых темпах.

Другой случай: второклассница А.И., обладавшая, казалось бы, отличными виолончельными качествами именно в аспекте выразительного произнесения мелодии, не отличалась, однако, стабильностью проявления этих способностей не только на сцене, но подчас и в повседневных занятиях. Их неустойчивость стала особенно замеченной, когда потребовалось внести довольно существенные изменения в структуру игровых движений (т.е., точнее говоря, перестроить функциональную многокомпонентную систему исполнительских действий). В такой ситуации звукообразная сфера, доселе как-то руководившая всей игрой,

казалось, потеряла эту способность и перестала взаимодействовать с двигательными процессами. Помогло даже непродолжительное использование известных дидактических средств так называемого относительного сольфеджио-метода комплексного развития ладового слуха и изучение музыкальной грамоты.

Задействована была вся присущая этому методу атрибутика – пропевание мелодии на особые слоги, символизирующие не абсолютные высотности, а ступени лада, их двигательное моделирование с помощью ручных знаков, введение метроритмической методики внесло искомое, организующее и интегрирующее начало в игровых действиях ученицы, виолончельно-исполнительское развитие которой с тех пор стало гармоничным и интенсивным.

Обращусь еще к двум компонентам, которые придают завершенность и целостность системе виолончельной одаренности. Речь идет, во-первых, о важнейшей способности звукотворчества, во-вторых, о способности мелодического творчества.

Звукотворящая активность виолончелиста – одно из самых примечательных личностно-музыкальных качеств. Ее многоплановая структура соединяет технологический блок исполнительской культуры с интерпретационно-творческим. Интегративная природа этой способности проявляется в том, что на ее развитие влияют самые разные воздействия, связанные жизненно-познавательными, духовно-нравственными, художественно-эстетическими, музыкальными и многими другими впечатлениями. Структурообразующим компонентом этой способности служит сложный сплав звукомоторных представлений и ощущений. Словно бы его формирование нужно вести в широком поле разносторонней воспитательно-педагогической работы с начинающими.

Таковы в целом представления о феномене виолончельной одаренности, структура которой объединяет два уровня:

первый – специальные способности;
второй – общие личностные качества.

Следовательно, на уровне специальных способностей структура одаренности должна быть представлена следующими компонентами:

1. Способность образно-ассоциативных представлений как основу развития художественного мышления виолончелиста;
2. Музыкальность как сложную эмоционально-интеллектуальную способность постижения и переживания содержания музыки, результат ее адекватного восприятия, представления, заполнения и обобщение знаний ней;
3. Способность адекватной музыкально-ритмической слухо-моторной реакции, как основа логического восприятия и звукового воплощения музыкальной фразы;
4. Способность интеграции ладовысотных и темброво-динамических слуховых ориентировок на базе метроритмической периодичности (мелодико-гармонический слух в широком толковании);
5. Выраженные психомоторные свойства, высокий уровень двигательной координации, особенно в области мелких движений рук;
6. Способность звукотворческого воплощения ассоциативных образов в процессе звукоизвлечения и звуковедения на виолончели;
7. Способность артистического (творческого) воплощения образно-художественных представлений в корректном звучании.

Список литературы

1. Детская одаренность [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.erudition.ru/referat/printref/id.57500_1.html.

Стуцаренко Л.Ф., Саитова Ю.А.,

Детская школа искусств № 1,

г.п. Лянтор

ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ

Стратегическая цель реформирования дополнительного образования в России ориентирована на активизацию познавательной деятельности обучающихся, на развитие творческого потенциала, стремление к самореализации и самоопределению, на создание условий для личностного развития учащихся.

Включить обучающегося в образовательный процесс достаточно легко, если заинтересовать его новыми способами получения знаний. Такими способами в нашем учреждении является ряд мероприятий, направленных на выявление и развитие творческого потенциала обучающихся, работу с одарёнными и талантливыми детьми.

«...Покажи мне, и я запомню, дай мне попробовать, и я научусь», под таким девизом проходит цикл мастер-классов, организованных учреждением. Это одна из эффективных форм распространения собственного педагогического опыта преподавателя-мастера. Направленность проведённых мастер-классов разнообразна. Для учащихся 1 классов и их родителей педагоги проводят мастер-класс «Открываем дверь в искусство». Мастер-класс «Первые шаги юных композиторов» для преподавателей образовательных учреждений города. Целью мастер-класса «Я – другой» является презентация опыта работы с детьми, обладающими выдающимися способностями.

Механизмом выявления, сопровождения и развития талантливых и одарённых детей в нашем учреждении является проведение школьных

конкурсов. Это «Юный виртуоз», «Наши надежды». В 2013 году к традиционным конкурсам добавился новый школьный конкурс юных композиторов «Карусель мелодий». Цель которого: привлечение обучающихся к творческому процессу сочинения музыки. Конкурс проходил по следующим номинациям: инструментальная музыка, вокальная музыка, джазовая музыка, электронная музыка. В конкурсе приняли участие молодые композиторы – учащиеся ДШИ. В этом году конкурс расширяет свои границы, приобщая к участию обучающихся СОШ, участников творческих объединений при Домах Культуры, ДОУ города. Добавляется номинация «Этническая музыка».

Учебно-исследовательская деятельность – уникальная возможность превратить пассивного созерцателя в активного творца. Отвечая на вопрос: как повысить мотивацию обучающихся к обучению, мы пришли к выводу, что использование проектной и исследовательской технологии в обучении позволит сохранить и активизировать познавательную деятельность, развить творческий потенциал, предоставить возможность для самореализации в интересующей их области знаний.

В этом учебном году стартует открытая Олимпиада исследовательских работ «Изучаем мир искусства и искусство мира». Цель Олимпиады: создание образовательной среды, способствующей развитию познавательной мотивации обучающихся к учебно-исследовательской деятельности. В Олимпиаде будут принимать участие обучающиеся образовательных учреждений и учреждений культуры и искусства. Данная Олимпиада создаёт условия для взаимодействия с другими образовательными учреждениями, в том числе и профессиональными, с целью обеспечения возможности постоянной методической работы и получения консультационной кураторской поддержки. Форма проведения Олимпиады индивидуальные конкурсы. Конкурс «Творческая визитка

участника» и конкурс «Исследовательская работа» позволят участникам показать свои интеллектуальные и артистические способности.

«Познавательная активность обучающихся выходит за рамки образовательной среды в сферу самых разнообразных практик. Становясь членами высоко мотивированных, детско-взрослых образовательных сообществ, обучающиеся получают широкий социальный опыт конструктивного взаимодействия и продуктивной деятельности». Концепция развития дополнительного образования детей, утверждённая распоряжением Правительства РФ (№ 1726-р от 04.09. 2014г.).

Список литературы

1. Кранина, М.И. Выявление и развитие творческого потенциала обучающихся. Работа с одаренными и талантливыми обучающимися [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://gounpopu40.ucoz.ru/publ/publikacii_v_sbornikakh/vyjavlenie_i_razvitiie_tvorcheskogo_potenciala_obuchajushhikhsja_rabota_s_odarennymi_i_talantlivymi_obuchajushhimisja/3-1-0-9

*Халилова Л. Р.,
Детская хореографическая школа № 1,
г. Сургут*

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В РАЗВИТИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Народный танец – основа хореографического искусства. Он тесно связан с историей каждого отдельно взятого народа. Это яркое, красочное творение, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением, многовековой многообразной жизни народа, воплотившее в себе творческую фантазию. Как велико значение танца, в котором отражаются традиции, связанные с жизнью, мыслями и чувствами народа. Танец какого-либо народа отличается только ему свойственной лексикой, приемами, манерой и стилем исполнения, выразительным положением и переплетением рук в сочетании с четким ритмом. И чтобы сохранить сегодня культурное наследие и передать традиции молодому поколению, необходимо делать акцент на изучении народной хореографии.

Методика описания основ характерного танца имеет своё отражение в работах таких педагогов, как: А. Стуколкина, Т. Ткаченко, А. Лопухов, А. Ширяев и др. Но на сегодняшний день недостаточно представлено материала, в котором комплексно отражено развитие эмоциональной выразительности.

Из практических пособий известных педагогов-хореографов, а также из источников по истории культуры народов Мира и России собран и структурирован отдельный материал, помогающий развитию у учащихся манеры исполнения и характера народного танца.

Курс «народно-сценический танец» по дополнительной общеобразовательной программе художественно эстетической направленности «Хореографическое искусство» (нормативный срок обучения 7 лет) изучается в школе 4 года и является одним из основных элементов содержания обучения хореографическому искусству. Как наиболее эффективный способ подготовки участников к исполнению различных народных танцев предмет обеспечивает высокий уровень исполнительской культуры, является действенным средством ознакомления учащихся с хореографической культурой народов России и народов мира.

Основной целью курса является освоение основных принципов исполнения народного танца через четко выработанную систему движений, наполненных характерными особенностями различных народов. Занятия народно-сценическим танцем имеют большое значение для развития артистичности исполнителей. Опыт работы показал, что именно исполнение упражнений на материале народной хореографии в учебном процессе является основой, помогающей развитию мышц, координации, культуры и манеры исполнения, также это помогает эмоционально украсить, оживить ту или иную комбинацию. И здесь важно научить ребёнка понимать язык танца, пользоваться им для самовыражения.

Особое место в кругу выразительных средств танца занимают руки. Работая над пластикой рук, мы оказываем положительное влияние на совершенствование тела, координацию движений и, несомненно, на чувство ритма и музыкальность. Конечно же, не будет в танце жизни без работы головы, корпуса и плеч, которые являются основой для свободного владения жестом. В форме и движениях рук, как ни в одном другом движении ярко проявляется сущность народного характера. Своеобразные движения корпуса, головы, рук придают танцу и его исполнителям определенную манеру. Манера же, в свою очередь, помогает наиболее

полно раскрыть внутренний мир народного танца, придает неповторимость его выразительным средствам и характерным национальным чертам. Сочетание движений рук и ног помогает овладению координацией, где ноги создают ритм танцу, а руки ведут его мелодию. Движения рук рождают жест. Жесты, мимика, позы, движения ног, рук, головы, корпуса и все это, подчеркнутое взглядом, составляет танцевальную лексику, которая является наиболее важным выразительным средством в хореографическом искусстве. С помощью танцевальной лексики исполнитель может выразить большое многообразие человеческих чувств и эмоций: грусть, печаль, радость, восторг, удивление и т. д. В народном танце лексика предстает с ярко выраженным национальным колоритом. Лексика создает образ народа, именно он является основным средством самовыражения на уроке народно-сценического танца. С помощью образов танец в специфической художественной форме, всеми средствами народной хореографии выражает и раскрывает духовную жизнь народа. Существует огромное множество народных танцев с разнообразной богатейшей лексикой, с помощью которой можно выразить любые человеческие эмоции. Поэтому уроки народно-сценического танца помогают учащимся, как можно лучше понять характер исполняемого движения.

Обучение народно-сценическому танцу выполняет ряд общеобразовательных задач: приобщает к достижениям культуры разных народов, развивает виртуозность исполнения и способствует эмоциональному раскрепощению танцевальной практики. Уроки строятся по принципу: подбор упражнений, чередование нагрузки и отдыха, составление комбинаций и этюдов, помогающих раскрыть эмоциональное содержание образа. На занятиях используется метод практического показа, метод объяснения. Через метод контактного (индивидуального) обучения достигается желаемый результат; через применение игрового метода в

младшем школьном возрасте и использование эмоционально содержательного образа в старших классах происходит погружение в характер и особенности изучаемой народности. Метод самоконтроля выполняется с помощью зеркал. В основе уроков заложены здоровьесберегающие, личностно-ориентированные технологии с дифференцированным подходом.

Результатом обучения по программе «Народно-сценический танец» является ансамблевая работа. Коллектив участвует в концертной деятельности и побеждает в конкурсах и фестивалях различного уровня, оставляя свои имена в истории города (I выпуск энциклопедии ДКМПиС Администрации г. Сургута « Одаренные дети Сургута» детский ансамбль танца «Радуга»). Выпускники продолжают свое дальнейшее образование в средних и высших учебных заведениях в области культуры и искусства страны и уже как профессионалы смогут пропагандировать и популяризировать традиционный народный танец.

Список литературы

1. Базарова, Н. П. Азбука классического танца / Н. П. Базарова, В. П. Мей. – Санкт-Петербург: Лань, 2006. – 240 с.
2. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Санкт-Петербург – Москва: Лань, 2007. – 192 с.
3. Звездочкин, В. А. Классический танец / В. А. Звездочкин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. – 416 с.
4. Климов, А. Основы русского народного танца. – М., 1994
5. Нарская, Т. Б. Классический танец : учеб.-метод. пособие / Т.Б. Нарская. – Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2005. – 154 с.

*Халимова А. Н.,
Детская школа искусств № 1,
г. Лянтор*

РАЗВИТИЕ ВНУТРЕННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА – МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ: С ЧЕГО НАЧАТЬ?

Когда и какими способами можно выявить и развивать музыкальные способности и начать воспитывать музыкальный слух? Начальное обучение – ответственный и трудный этап в работе педагога, на котором будет строиться дальнейшее развитие ученика. На первом этапе обучения появляются проблемы, связанные с недостаточным развитием музыкального слуха. Неполное понимание свойств музыкального слуха останавливает его развитие и приводит к появлению малоэффективных форм. Решение задачи затрудняется коллективным обучением на уроках сольфеджио, что входит в противоречие с индивидуальными особенностями и недостатками слуха отдельных учащихся. Для эффективного результата необходимы определенные формы и методы работы над воспитанием слуха, сочетающие индивидуальное развитие слуха каждого учащегося с коллективными формами работы на уроках сольфеджио.

Важнейшим фактором в успехе общего слухового развития является совершенствование внутреннего музыкального слуха. Внутренний музыкальный слух – способность представлять музыку в сознании, определять гармоническую окраску, внутренне слышать и переживать, узнавая и воспроизводя музыку по памяти, в процессе чтения нот или творческого созидания. Хороший внутренний слух справедливо считается высокой степенью профессионального музыкального слуха и имеет большое значение для музыкантов. Он расширяет возможности

чтения с листа, ускоряет процесс заучивания, углубляет восприятие музыки, повышает самоконтроль над исполнением произведений. Исследование внутреннего слуха необходимо для понимания теоретических проблем, связанных с музыкальным исполнительством и творчеством, для успешного решения практических задач обучения и воспитания музыкантов.

Проблема развития внутреннего слуха сложна и является камнем преткновения для многих учащихся, преподавателей, и остается желаемой для достижения целью.

Работа над внутреннем слухом разделяется на три этапа:

1. Выявление элементарных слуховых представлений, активизация и осознание внутреннего слуха.
2. Развитие индивидуального слуха.
3. Совершенствование профессионального внутреннего слуха.

В рамках курса сольфеджио работа концентрируется на первом этапе. Это наиболее ответственный шаг. Существуют следующие формы над его развитием: пение гамм по кругу; пение гамм по кругу, где один поет вслух, другой про себя, усложняя пропевание по две ступени; пение гамм про себя и вслух самостоятельно одним учеником; пение гамм в трехдольном размере, чередуя исполнения вслух и про себя по тактам по три ноты; пение вслух и про себя музыкального номера.

Для развития внутреннего слуха служит и тренировка памяти. Музыкальная память – способность длительно сохранять в сознании музыкальное впечатление. Музыкальная память – это необходимый компонент музыкальных способностей, но музыкальная память не может обеспечить развития музыкальных навыков.

Музыкальный диктант является ключевым моментом для развития музыкальной памяти и воспитания внутреннего слуха. Для записи отрывка музыкального произведения, следует обладать хорошо развитым слухом и

достаточным запасом теоретических знаний. Музыкальный диктант закрепляет связь между слышимым и видимым, способствует развитию внутреннего слуха и музыкальной памяти, практическому освоению и закреплению теоретических понятий и результата практической музыкальной деятельности учащегося.

Цели и задачи музыкального диктанта:

- уметь проанализировать записываемый музыкальный отрывок,
- понять его форму, направление движения мелодии, постепенность или интервальные скачки, устойчивость или неустойчивость ритмических остановок;
- освоить все элементы музыкальной речи, которые известны учащимся на данный момент, и изложить в нотной записи.

Роль диктанта заключается, прежде всего, в том, чтобы развить сознательное запоминание, то есть повысить оперативность памяти. Совместный анализ нотного текста, предлагаемого для диктанта, предварительная настройка на мелодические ходы предполагаемого диктанта, пропевание их (индивидуально или группой) помогает ученикам учиться писать диктанты, воспитывает оперативную память и навыки сознательного, произвольного запоминания и дают знания музыкальных закономерностей. Сложный процесс записи диктанта «слышу-понимаю-записываю» требует специальной подготовки и обучения. Это одна из важнейших задач методики сольфеджио – научить писать музыкальный диктант.

Диктант: с чего начать? Необходимо выработать целый ряд навыков:

1. Слышать направление мелодии (вниз, вверх, на месте, скачками).

Рекомендуемые упражнения: выучивая постепенно ноты первой октавы, учащиеся по заданию педагога поют их в постепенном движении вверх и вниз; педагог играет звуки в постепенном движении, а дети называют их.

2. Определять длительности, восьмые и четверти (как в выученных на слух песнях, так и в тех песнях, которые они разучивают самостоятельно).
3. Чувствовать метр в проигрываемой педагогом музыке или в исполняемой хором песни.
4. Слышать сильные и слабые доли, количество долей в такте и количество звуков, приходящихся на одну долю, уметь отмечать каждую долю движением руки вниз.
5. Уметь по слуху ставить перед сильной долей тактовую черту записывать у ключа размер песни.
6. Пропевать нотами выученные небольшие мелодии с текстом, отстукивая метрические доли.
7. Подбирать и играть на фортепиано короткие песни-попевки от разных звуков
8. Записывать на одной ноте, после прохлопывания, ритмический рисунок стихотворной фразы, двухтактового мелодического оборота.
9. Уметь петь нотами или сыграть на фортепиано после одного прослушивания короткие мелодические обороты.
10. Записывать «мини диктанты».

С первых шагов необходимо учеников сознательно определять на слух то, что они должны записать. Целесообразно проводить подготовительную работу при помощи так называемых устных диктантов. Это повторения по слуху отдельных интонаций и коротких мелодий с названием звуков, позднее с определением размера ритма и одновременным дирижированием. Этому должен сопутствовать разбор услышанного музыкального материала. Например: называется тональность и играется мелодический отрывок. Определяется исходная ступень, выясняется направление движения мелодии и форма этого движения:

вверх по устойчивым звукам, вниз по ступеням, начиная с I ступени. Указывается размер мелодии, сильные доли и длительности в каждом такте. Затем учащиеся интонируют самостоятельно, желательно индивидуально. Для продвинутых групп можно предложить спеть его в другой тональности, из числа пройденных (устная транспозиция).

Если учащиеся ознакомились с нотным письмом, можно приступить к записыванию разобранных примеров. Такой способ подготовки к записи диктанта приучает учащихся внимательно прослушивать примеры, предназначенные для записи. Существуют упражнения, способствующие развитию навыка самостоятельной нотной записи:

1. Диктант с предварительным разбором, осуществляемый с помощью педагога.
2. Домашние задания по записи на память знакомых мелодии.
3. Запись мелодии с голоса преподавателя, исполняющего ее с надвоением звуков. (Следующие упражнения помогают определить размер и правильно записать мелодию в отношении ритма, группировки и правил нотного письма:
 - на доске записывается упражнение, ученики поют его 2-3 раза, затем оно стирается и предлагается запись по памяти;
 - учащиеся выучивают мелодию самостоятельно, педагог проверяет, как она усвоена и записывается по памяти;
 - в классе выучивается на слух песня со словами, затем песня поется без слов на слог «та», после чего исполняется с надвоением нот и записывается по памяти;
 - учащиеся дома подбирают выученную песню и записывают ее в классе. При записи дети не должны напевать мелодии. Выполнение заданий производится в тишине).

4. Запоминание без предварительного пропевания небольшой фразы и воспроизведения на любой слог.
5. Пение исполняемых ступеней тональности в различной последовательности учащимися с названием их в определенной тональности.
6. Пение отрезков гаммы от любой ступени до тоники тональности;
7. Работа с устными диктантами (пение на слоги или с названием звуков и дирижированием небольших попевок вслед за проигрыванием).

На уроках сольфеджио запись музыкального диктанта является самой сложной из всех форм работы над воспитанием слуха, это выражается в восприятии мелодии только слухом. Примеры для диктанта должны быть легче примеров для чтения с листа. Непосильные задания затормаживают восприятие, не осмысливается предложенный материал. Подбирать диктант по степени трудности нужно определенно и последовательно и медленно, переходя от простого к сложному. Запись самостоятельного диктанта начинается с мелодии в постепенном движении. Использование примеров из детского репертуара по специальности, анализ на слух отдельных элементов, транспонирование номеров по музыкальной литературе создает необходимые предпосылки для развития навыка записи диктанта.

Занятия по развитию музыкального слуха и записи музыкального диктанта являются важной и практической формой работы, в которой суммируются все формы работы на уроках сольфеджио.

Список литературы

1. Внутренний слух как способность [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://m-music.ru/index.php?showtopic=298>.

*Халифаева Е. Д.,
Детская хореографическая школа № 1,
г. Сургут*

**ПУТИ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ КАЧЕСТВА МОТИВАЦИИ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ.
РАЗВИТИЕ ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКИ НА УРОКАХ
КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

Одним из приоритетных направлений в воспитании подрастающего поколения является духовно-нравственное становление личности, формирование эстетической и художественной культуры. Важным аспектом духовного обогащения детей и подростков смело можно назвать хореографическое искусство. Сегодня в современных образовательных учреждениях уроки хореографии становятся обязательными, потому что именно они развивают не только художественные навыки исполнения танцев разного направления, но и помогают достигать совершенства в соответствии с законами красоты.

Ребенок, владеющий хореографией, восхищает окружающих. Но это процесс длительный, требующий многих качеств от детей.

Какие бы новшества не приносило в хореографию время, какие бы современные направления не появлялись в танце – от джаза-модерна до хип-хопа – одно остается неизменным: классический экзерсис является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные экзерсисы.

Классический танец и методика преподавания его основных элементов обобщены и систематизированы выдающимися хореографами, профессором А.Я. Вагановой в известном труде «Основы классического

танца», впервые изданном в 1934 году. Изложенная методика преподавания классического танца стала ценным вкладом в теорию и практику балетного искусства.

Деятельность МАОУ ДОД «Детская хореографическая школа №1» направлена на духовное, нравственное, интеллектуальное, эмоционально-чувственное и физическое развитие ребенка при помощи пластики тела, музыки, эмоционального и художественного образа.

Одним из важных разделов изучения классического танца является пальцевая техника. Отсюда вытекает главная цель работы – коррекция и укрепление стопы через выработанную систему пальцевой техники.

На решение поставленной цели направлен ряд задач:

Развитие:

- силы стоп, координации движений, выразительности поз;
- устойчивости (апломба), как на двух ногах, так и на одной ноге;
- выносливости;
- прыжка;
- зрительной памяти;
- эмоциональности и выразительности.

Если цели и задачи обучения задают общее направление деятельности, то методы и формы при обучении классическому экзерсису призваны обеспечивать достижение поставленных целей и решение намеченных задач.

Стопа – сложный в анатомическом и функциональном отношении аппарат – является опорой тела человека и выполняет рессорные функции и функции регулятора равновесия, способствует отталкиванию тела при ходьбе, беге, прыжке. А в классическом танце играет еще и немалую эстетическую роль, создавая своим вытянутым подъемом вместе с вытянутой ногой законченную линию в рисунке танца. Подъем стопы – это изгиб стопы вместе с пальцами. Форма подъема зависит от строения стопы

и эластичности ее связок. Подъем стопы определяется при выворотном положении ног и проверяется поочередно: сначала одна нога, затем другая. Из I позиции нога выдвигается в сторону (в положение II позиции), колено выпрямляется. Осторожными усилиями рук проверяется эластичность и гибкость стопы. При наличии подъема стопа податливо изгибается, образуя в профиль месяцеобразную форму. По анатомическому строению различают стопу нормальную, сводчатую и плоскую. У стопы два продольных свода: внутренний и наружный. Внутренний (рессорный) имеет высоту 5 – 7 см, наружный (опорный) около 2 см. Стопа имеет поперечный свод. Уплотнение продольного и поперечного сводов отрицательно сказывается на занятиях хореографией. При небольшом плоскостопии с помощью целенаправленных тренировок возможно улучшение сводов стоп и диагностика помогает это сделать.

Различают три формы подъема стопы: высокий подъем, средний и маленький. В ученической группе, которая была взята в качестве эксперимента (16 чел.), были проведены измерительные параметры стоп, из которых выяснилось: высокий подъем имеют 20% обучающихся; средний – 57%; маленький – 23%. Чтобы повысить показатель выворотной и эластичной и дотянутой стопы, применяется пальцевая техника на детях не только с «правильной» стопой» но и на детях, имеющих недостатки в стопе, за счет увеличения нагрузки мышечного аппарата, упрощения лексики, совершенствуется координация движения и тем самым развивается танцевальность.

В практике на уроках классического танца автор настоящей статьи делит учащихся на три группы с высоким, средним и маленьким подъемом, распределяя для каждой группы свои задания по уровню сложности, тем самым, используя дифференцированный подход в обучении. Методика пальцевой техники изучается на каждом уроке классического танца, что позволяет проследить результат.

Выработанная система пальцевой техники такой как, pas releve у станка, pas écharpé на пальцах во II позиции, pas de bourrée с переменной ног, pas de bourrée suivi, pas cougu echappé relevé на пальцах во II позиции, relevé на пальцы в IV позиции, pas sus – sous, pas de bourrée на пальцах, assemblé soutenu, pas glissade на пальцах, в сторону, вперед, назад, temps lie на пальцах вперед, назад, sissone simple на пальцах позволяет развить у воспитанников хореографической школы силу стоп, координацию движений, выразительность поз, устойчивость, выносливость, высоту и силу прыжка, что сказывается на качестве исполнения танцевальных номеров, например, учащиеся с высоким подъёмом исполняют на пуантах этюды из балета П. Чайковского «Спящая красавица» «Вальс цветов»; со средним и маленьким подъёмом – сцену снежинок из II акта балета «Щелкунчик», музыка П. Чайковского. В результате качество обучения по предмету «классический танец» у учащихся со средним подъёмом за три года повысилось с 68 % до 82%; с маленьким подъёмом с 56% до 79%. Общий показатель качества в экспериментальной группе за три года обучения возрос на 33,4%

Таким образом, на основании изложенного, можно сделать вывод: цель педагогического эксперимента достигнута, задачи решены, а результаты позволяют сделать вывод, о том, что от верно подобранных методик, правильной коррекции, четко поставленных задач, зависит качество образования и соответственно культура учащихся.

Список литературы

1. Базарова, Н. П. Азбука классического танца / Н. П. Базарова, В. П. Мей. – Санкт-Петербург: Лань, 2006. – 240 с.
2. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Санкт-Петербург – Москва: Лань, 2007. – 192 с.

*Хуторная О.Я.,
Детская музыкальная школа,
г. Муравленко*

ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ

Профессиональные достижения музыканта сильно зависят от того, насколько качественным было его начальное музыкальное воспитание. С приобретением только большого опыта у преподавателя появляется своя система, определяющая круг задач, которые обязательно должны присутствовать в занятиях с малышами. Преподаватель должен способствовать тому, чтобы ученик максимально выявил свои природные данные, чтобы занятия в музыкальной школе были ему в радость, чтобы он легко разбирал и выучивал пьесы, проявлял творческие способности, умел подбирать по слуху любимившуюся ему мелодию, не терялся на публичных выступлениях. Главное условие успешного развития ученика – точная, скрупулезная работа педагога на начальном этапе обучения, то есть всестороннее развитие музыкальных данных ребенка, осуществляемое в тесной связи с так называемой «постановкой руки». Это творческий и очень индивидуальный процесс. Практически с каждым учеником приходится начинать по-разному. Все зависит от возраста, общего и музыкального развития ребенка, его восприимчивости и способностей.

Приведем примерный план урока: 1) упражнения, развивающие слух, ритм, память, помогающие овладеть начальной музыкальной грамотой; 2) упражнения для «постановки руки»; 3) изучение нот на клавиатуре и изучение нотной грамоты; 4) творческие упражнения; 5) подбор по слуху; б) выучивание пьес, работа над произведением.

Остановимся на всех этих пунктах. К первому разделу относятся упражнения, с помощью которых выявляем музыкальные данные ребенка –

умение попадать голосом в тон, повторять ритм хлопками, умение повторять на фортепиано простейшую мелодию, узнавание мажора и минора. Кроме того, необходимо играть ученику терции и секунды, называть эти интервалы и предложить угадать их, постепенно включая все интервалы. Очень интенсивно развивает слух подбор простых мелодий наподобие песенок «Василек», «Во саду ли, в огороде». На первых уроках не требуется хорошо поставленной руки – это придет позже. Очень полезны творческие упражнения (сыграть начало простой мелодии, которую ученик должен закончить) и ритмические упражнения (ученик хлопает остинатные ритмы, а преподаватель в это время играет музыку с ясной ритмической организацией).

«Лепку» рук ребенка надо начинать с первых занятий. Занимаясь тем, что обычно принято называть «постановкой рук», педагог должен научиться делать это незаметно, ненавязчиво, в большей степени при помощи своих рук. Здесь важно добиться свободы не только рук, но и всего корпуса (плеч, шеи). Прекрасные подготовительные упражнения предлагает в своей «Школе» В. Артоболевская. Самое главное для правильной организации игрового аппарата – посадка. Ученик должен сидеть на такой высоте, когда при поставленной на клавиатуру руке, локоть находится чуть выше уровня клавиатуры. Это положение с первых шагов обеспечивает ощущение веса руки в кончике пальца. Ногам нужно на что-то опираться. У ребенка должно сложиться ощущение, что в любой момент он может легко вскочить на ноги. Посадка должна быть свободной, удобной, корпус – гибким. Если в корпусе чувствуется напряжение, – предложите ребенку подвигаться, несколько раз наклоняясь вперед, к закрытой крышке, но сохраняя при этом опору в ногах. Далее следуют упражнения на закрытой крышке: несколько раз развести руки в стороны от центра инструмента, скользя по закрытой крышке; свободные руки с собранными в кулак пальцами спокойно опускаются на крышку, рисуя «дугу-радугу»; рука свободно лежит на

закрытой крышке, опираясь на локоть, предплечье, ладонь, по очереди шевелим пальцами, называя их при этом принятыми в фортепианной игре номерами; рука продолжает свободно лежать на предплечье, пальцы становятся на кончики и похлопывают по крышке. Далее знакомимся с клавиатурой, в зависимости от возраста и внимания ученика за урок выучиваем 1-2-3 белые клавиши. Чтобы организовать руку, добиться ее свободы, достичь устойчивости пальцев, научить слушать протяженность звучания, лучше начинать с извлечения отдельных звуков. Обычно начинаем с упражнения «Пчелка» (рука «летает с цветка на цветок»). Ребенок предварительно намечает глазами клавишу и плавно опускает руку на подушечку третьего пальца, правильное положение которого обеспечивает удобное расположение остальных пальцев (все «смотрят вниз»). Палец должен быть устойчивым, не прогибаться в суставе, не давить на клавишу. Тут важнейшая задача – научить слушать звук до его исчезновения и только тогда, когда звук угаснет, плавно и легко снять руку с клавиатуры. Вслед за третьим вводятся второй и четвертый пальцы. Первый и пятый пальцы вводятся в интервалах. Достаточно рано я ставлю руку ученика на квинту. Следует сразу обращать внимание на положение пальцев: первый палец должен касаться клавиши кончиком своей боковой поверхности, пятый палец не должен «лежать» на клавише. Этот интервал повторить несколько раз от одних и тех же звуков в разных октавах. Затем вводим терцию, взятую сначала первым и третьим, потом вторым и четвертым пальцами. Сначала по белым клавишам, потом на белой и черной клавише. Полезно поиграть несколько терций подряд, затем «полетать» по клавиатуре. Через несколько уроков заполняем квинту – играем медленно, всеми пальцами, *non legato*, с хорошей опорой в кончике пальца. Используем это упражнение для освоения понятий «мажор», «минор», «тональность», играя от разных белых клавиш. Незаметно для себя, ученик знакомится с бемодем и диэзом. Первоначальное упражнение 3 пальцем

через октаву играем от черных клавиш, пользуясь понятиями «диез», «бемоль». Когда ученик хорошо справляется с игрой пятипальцевой последовательности *non legato* отдельными руками, мы начинаем исполнять ее двумя руками на расстоянии двух октав – так руки ребенка естественнее становятся на клавиатуру. Следующее упражнение на *legato* – игра по две ноты, сначала каждой рукой отдельно, потом двумя:



Следим, чтобы на первой ноте рука хорошо ощущала опору, а вторую как бы выводила из предыдущей. Нужно обязательно добиваться слышимого соединения, а не формального переступания с клавиши на клавишу. Последовательность из трех нот начинаем играть с опеваний:



Все упражнения играем сначала в до мажоре и до миноре, затем в ре мажоре и ре миноре и т. д. от всех белых клавиш. Когда упражнение из пяти звуков по 2-3 ноты освоено, играем пять нот уже *legato*. Если пятипальцевая последовательность начинает получаться, то предыдущие упражнения (кроме терций) мы больше не играем, а опевания преобразовываем в более сложное упражнение – ломаные терции:



Все упражнения играть во второй и малой октавах, так как первое время важна удобная позиция рук. Затем проходим гамму до мажор (отдельными руками *non legato* на одну октаву, расходящуюся от одного

звука на одну октаву), аккорды (предлагаю сыграть квинту и добавить терцию 3 пальцем). Как только ученик сумел взять аккорд, начинаем играть его отдельными руками в разных регистрах. Следующий этап: нота до перепрыгивает – получаем секстаккорд, его тоже играем в разных регистрах. Таким же образом работаем над квартсекстаккордом. Параллельно с этими заданиями начинаем раскладывать каждый аккорд. Так начинается работа над игрой арпеджио:



Самое главное – не спешить, а переходить к новому этапу, хорошо усвоив предыдущие, а если возникают сложности, нужно возвращаться назад. Прежде чем начнем играть гамму legato, исполняем ее по две и по три ноты:



Только тогда, когда вы будете уверены, что ученик легко и быстро находит ноты на клавиатуре, приступайте к освоению нотной грамоты. Чтобы ученик хорошо освоил клавиатуру, полезно предложить ему находить ноты «на ощупь», с закрытыми глазами, петь простые песенки с названиями нот. Надо стараться создавать у ребенка взаимосвязь разных звуков, которые он слышит, с изображением их на бумаге и положением на клавиатуре. К изучению нотной грамоты можно подходить множеством способов. Мы сначала твердо заучиваем названия нот на линейках, затем – между ними, переписываем в нотную тетрадь песенки, которые играли в начале обучения. Басовый ключ советуем осваивать не слишком поздно.

О творческих упражнениях речь уже шла в начале – умение продолжить и закончить мелодию, но фантазию можно добавлять во все

упражнения и репертуарные пьесы. На первом этапе можно предложить ученику рассказать простую сказку («Репка», «Колобок»), и вместе с ним музыкально проиллюстрировать (хорошей рукой) персонажей, их действия. При игре простых песенок мелодию можно вести правой рукой, а левой исполнять аккомпанемент – хоть оstinатный бас (или квинту). Мажорную пьеску можно сделать минорной и наоборот. Задание, развивающее импровизационное чувство, – играть аккорды в виде мелодии, а бас оставлять без изменений. Сочинение мелодий к любимым стихотворениям. Все эти упражнения учитель должен выполнять вместе с учеником.

Самое главное в нашем деле – развитие слуха. Чем тоньше слух, тем легче и быстрее осваивается материал, тем скорее происходит пианистическое развитие ученика. Не бойтесь допускать подборание мелодий еще не организованной рукой. Помогая ученику при подборе, педагог незаметно налаживает игровые движения, не фиксируя на этом внимание ученика. Преподаватель знакомит ученика с песней, пропевает ее вместе с ним, учит различать звуки по высоте, определять направление движения мелодии и характерные мелодические обороты, анализируя интонацию своего голоса. На первых порах не требуйте певучего звука и эмоционального исполнения. Задача – «найти» попевку, мелодия как бы намечается. Важно, чтобы каждая попевка, подбираемая учеником, ощущалась как мелодическая линия, а не как сочетание отдельных звуков (этому помогает пение вслух и текст песни). Подбирать сначала лучше по белым клавишам, но вскоре включать и черные (играть в транспорте).

Если педагог прорабатывает с учеником все упомянутые выше упражнения и игры, любая пьеса выучивается легко. Когда ученик понимает, где звучит главный материал, а где – второстепенный, слышит начало и конец фразы, а педагог упорно и последовательно следит за удобством пианистических движений, то развитие ребенка идет достаточно быстро. Если в работе используются творческие элементы – ученик

занимается активно и с удовольствием. Желательно, чтобы после каждого урока ребенок мог сыграть что-то на инструменте самостоятельно. Тогда и у него, и у родителей возникнет чувство удовлетворения, являющееся мощным стимулом в занятиях.

Список литературы

1. Как научить играть на рояле. Первые шаги. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2006. – С. 138 – 216.
2. Курнавина, О.А. О первоначальном музыкальном воспитании: мысли педагога-практика / О.А. Курнавина. – СПб.: Композитор, 2012. – 40 с.: нот.
3. Ядова, И. Пособие для развития навыка подбора по слуху в классе фортепиано / И. Ядова. – С-Пб.: Композитор, 2005. – 35 с.

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

Материалы II Всероссийской научно-практической конференции

31 октября – 02 ноября 2014 года

Том I

В авторской редакции

Подписано в печать 15.10.2014 Формат бумаги А5
Бумага 90 г/м². Гарнитура Times. Печать цифровая
Тираж 200 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Винчера»
30 лет Победы, 10, г. Сургут, ХМАО – Югра, 628400,
Телефоны для справок (3462) 95-11-02 /03/04