

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ТГПУ)

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ПРЕПОДАВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
И КУЛЬТУРЫ**

МАТЕРИАЛЫ III ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ЗАОЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

14 ноября 2014 года



Томск 2014

ББК 74.268.5+85p30
А-43

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Томского государственного
педагогического университета

А-43 Актуальные проблемы преподавания творческих дисциплин в контексте современного образования и культуры : Материалы III Всероссийской научно-практической заочной конференции (г. Томск, 14 ноября 2014 г.) / Под ред. Е. А. Каюмовой, И. В. Рудина. – Томск : Издательство Томского государственного педагогического университета, 2014. – 196 с.

ISBN 978-5-89428-763-8

Сборник содержит статьи участников III Всероссийской научно-практической заочной конференции «Актуальные проблемы преподавания творческих дисциплин в контексте современного образования и культуры» и рассчитан на специалистов, занимающихся проблемами культуры и вопросами преподавания творческих дисциплин.

ББК 74.268.5+85p30

Материалы публикуются в авторской редакции

ISBN 978-5-89428-763-8

© Коллектив авторов, 2014
© ФГБОУ ВПО «ТГПУ», 2014

НОВАЯ ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ

*И. В. Рудин**, *Е. А. Каюмова***, *В. Н. Царев****

** профессор ФПСОР, ФГБОУ ВПО ТГПУ, г.Томск,*

*** декан, ФКИ, ФГБОУ ВПО ТГПУ, г.Томск,*

**** доцент, ФКИ, ФГБОУ ВПО ТГПУ, г.Томск*

Ни у кого не вызывает сомнения, что в современную эпоху, глобализация производства и корпораций, мощные потоки перемещающие людей по планете, между странами и континентами, и главное, глобализация мышления, которая неизбежно вытекает из перенаселенности отдельных географических зон и высокой плотности населения в целом, приводят к необходимости поиска механизмов могущих обеспечить существование различных культур в едином пространстве переходного периода к глобальной культуре.

Вопросы культуры, а точнее пересечения и взаимодействия этно-гео- и социообусловленных проявлений культур становятся, в современном обществе чуть ли не определяющими, модифицирующими функции всех остальных отраслей человеческого бытия, поскольку различия этнически обусловленных базисов в отношении к одним и тем же явлениям, часто становятся причиной серьезного социального резонанса с вовлечением в него больших масс населения относящихся к различным культурным конгломерациям.

Очевидно, что культурный базис определяющий свойства личности и, как следствие, отношение человека к происходящему, в том числе и в глобальном смысле, к смешению и пересечению культур и составляет сущность термина «диапазон приемлимости» или то, что принято назвать «толерантностью» или в дословном переводе «терпимостью». Авторы склоняются к употреблению термина диапазон приемлимости, поскольку «терпимость» подразумевает наличие у индивидуума сталкивающегося с проявлениями другой культуры негативных эмоций и неприятия, с которыми ему приходится бороться, подавляя в своем сознании неприязнь к проявлениям того или иного аспекта чужой культуры. Диапазон приемлимости же, наоборот, подразумевает осознание и понимание причин и следствий проявлений культуры с которыми индивидуум сталкивается, а также возможность свободного выбора и заимствований из других культур.

К сожалению, часто, в современном мире, использование культурного базиса в виде культивирования местечкового патриотизма приводит к обострению социальных конфликтов, а не к урегулированию культурных различий и выполнению своей исконной объединяющей функции. В стародавние времена, когда каждый локальный социум старался огородиться от других подобных социальных образований и рассматривал другие популяции исключительно как врагов и источник материальных и человеческих ресурсов (в случае удачных набегов), использование культурных различий для формирования местечкового патриотизма с целью увеличения мотивации популяции на захват

новых территорий и защиты своей собственной – было весьма оправданно. Однако, если рассматривать современное состояние вопроса с объективной точки зрения, то отрицать факт перенаселенности государств и планеты в целом нельзя, поэтому продолжение использования устаревших методов и подходов в отношении культурных механизмов формирования социальных настроений не только не приведет к желаемому результату, но и является преступным.

Очевидность неизбежности столкновения культур в условиях глобализации социальных процессов заставляет искать пути решения проблемы культурных различий.

Развитие технологий в современном мире, кардинальным образом меняет образ жизни обывателя, носителя культуры, в том числе, и в первую очередь, бытовой его компонент – основу любой культуры. Глобально изменился способ существования популяций перейдя за стремительно краткий временной отрезок от аграрного до урбанистического. Изменились и ускорились контакты между носителями культуры за счет развития средств электронной коммуникации и транспорта. Задачи освоения новых пространств, которые ранее сводились к распашке соседнего луга в радиусе нескольких километров от поселения, теперь описываются расстояниями в сотни миллионов километров как это имеет место быть в случае с освоением Марса. Все эти тенденции развития цивилизации не могут не менять культуры повседневности, являющейся основой культуры вообще. При этом крайнее проявление «уважения» к традициям в виде отказа от эволюционных изменений в культуре глобализующегося мира в угоду историчности, подобно отказу обезьяны взять в лапы палку и сделать первый скребок из камня (которые продвинули эволюцию человека), на том только основании, что ее предки этого не делали.

По мере глобализации мира, взамен этнического самосознания должно приходить сознание члена глобальной популяции, поскольку слишком велик объем задач стоящих перед человечеством на современном этапе – глобальное изменение климата, неравномерность образовательного уровня, истощение природных ресурсов, все это задачи, решить которые невозможно, если вместо совместных действий представителей разных культур начать с серьезным видом рассуждать о величии культурных традиций. Любое цивилизованное общество рано или поздно приходит к выводу о том, что у каждой культуры есть определенный временной промежуток для ее существования и он неизбежно закончится по мере эволюционного развития как самой цивилизации, так и ее культуры.

Конечно, на пути формирования новой глобальной культуры серьезной проблемой будет неравномерность текущего образовательного уровня различных этносов и народов, что приводит к ситуации, когда для одного что то уже является очевидным, а в то же время для другого почти неприемлимым. Точно также, как это происходит и внутри одного этноса или локальной популяции, всегда есть люди с различными диапазонами приемлимости.

Без выравнивания хотя бы образовательного уровня в отношении базисных знаний об окружающем мире – объем которых, к слову, постоянно увеличивается – сближение культур невозможно, поэтому человечество должно пережить вторую Эпоху Просвещения как в области базисных знаний, так и в общекультурном смысле. Кажущаяся на первый взгляд невозможной, эта задача облегчается тем, что носителем определенной культуры (в виду современной перемешанности культур) является не обязательно представитель традиционного этноса, но и любой другой человек для которого данный культурный базис является предпочтительным. В данном случае мы приходим к свободному выбору человеком вида реализуемых им культурных особенностей из общей культурной библиотеки. Волны увлечения культурой Китая, Японии, индейских племен – прокатившиеся по миру, лучшее доказательство того что для восприятия некогда «чужой» культуры не нужны огромные усилия, и что этот процесс может идти безболезненно повышая уровень осведомленности и образованности в области культуры мира.

Глобальное повышение уровня образования приведет к пониманию особенностей различных культур и осознанию необходимости их развития в соответствии с эволюционным развитием социума, что одновременно очистит культуру от пережитков и предрассудков прошлого, которые не могут быть оправданы с точки зрения развитого человека.

Тогда, и только тогда уйдет в прошлое разделение людей по национальному и культурному признаку, до сих пор являющееся лишь причиной для раздора и конфликтов между популяциями.

В этих условиях и появится право выбора культурных предпочтений, основанное на обоснованном выборе, и тогда, поводом для развития самосознания и самооценки станет не неосознанно навязанный культурный базис созданный предыдущими поколениями, а понимание того, что существование носителя культуры и сама культура, необходимы для того, чтобы делать этот мир еще лучше, сохранять и оберегать его для будущих поколений. В формировании такого отношения человека к себе, к настоящему и будущему миру, – развитие стратегии новой Эпохи Просвещения, распространяющейся на всю планету и всех ее жителей, может иметь решающее значение.

ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ – ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ВЛАДЕНИЯ ФОРТЕПИАНО

И. А. Абрамович

*Преподаватель МБОУ ДО «Детская школа искусств № 1 им. А.Г. Рубинштейна»,
г. Томск*

Что такое техника пианиста? «Конечно же, это скорость и точность пальцев, беглость и ловкость их» – так скажет большинство учащихся. Преподаватели разделяют понятие: «техника» в узком смысле

этого слова – это, действительно, так; в широком же смысле значения слова, техника – это умение исполнителя выразить то, что он хочет выразить звуками. «Техника есть умение делать то, что хочется...» – сказал Б. Асафьев [1,113]. Понятия «техническое мастерство» и «беглость или «виртуозность» совершенно различны. Техническое мастерство напрямую связано с владением фортепиано, с умением исполнять на нём музыку самых разных стилей, жанров, фактурных сложностей, образных характеристик. Поэтому истинный смысл понятия «техника» может быть только один: «техника» – это художественная фортепианная игра.

По словам Г. Нейгауза, он нашёл у А. Блока самое простое, лаконичное определение художественной техники: «Для того, чтобы создать произведения искусства, надо уметь это делать» [2,77]. Безусловно, это понятие «техники» в широком, эстетическом плане. В нашей повседневной работе с учениками в фортепианном классе мы, преподаватели ДМШ и ДШИ, часто имеем дело и с более узким ремесленным смыслом этого слова. В узком смысле слова, техника – это ловкость, стройность аккордов, блеск, чёткость, игра без видимого напряжения. По высказыванию Г. Когана: «Техника пианиста – играть быстро, также отчётливо и чисто, попадая в надлежащее мгновение на надлежащие клавиши, это значит совершать множество стремительно сменяющих друг друга движений и совершать их с ловкостью и точностью, как на спортивной или цирковой арене» [3,200]. Это определение лишь часть целого, подразумевающего понятие «техника» музыканта-пианиста. Это подтверждает и И. Гофман: «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 перемежающейся вдумчивым изучением настоящей музыки, воспитывает музыкального ремесленника, а не артиста» [4, 84-85]. В качестве примера, можно вспомнить великого И.С. Баха. Все его клавирные сочинения преследовали в равной мере задачу обучения музыке и изучения самой природы музыки. Метод И.С. Баха состоял в том, что он согласовывал технически полезное с музыкально прекрасным.

Одним из этапов, помогающих пианисту стать «технически подкованным», является непосредственная работа над изучением пассажей, в которых ученики испытывают затруднения. Л. Николаев подчеркнул, что «элементами почти всех фортепианных пассажей являются гаммы и арпеджио, и что, овладев ими, мы упростим и изучение пассажей» [5,146]. Здесь затрагивается вопрос, волнующий очень многих педагогов: нужно ли изучение гаммового комплекса для развития техники? Мировая педагогическая практика подсказывает, что этот вид работы для воспитания техники пианиста необходим, но играть элементы гаммового комплекса следует как эпизоды художественного произведения. Что же касается метода улучшения техники на классических образцах этюдов, то здесь, я полагаю, правильно будет

согласиться с выражением Л. Николаева: «Полезнее выучить один этюд так, чтобы он шёл блестяще, чем десять выучить хорошо» [5,146]. Очень часто, говоря о техническом мастерстве исполнителя, подразумевают понятие «виртуозность», под которым имеют в виду ошеломляющие скорости, искромётные октавы, пальцевые пассажи, бравурность исполнительской манеры. «Virtus» с латинского – «доблесть»! Значит в игре должны быть не только ловкость, чёткость, быстрота, но и отвага, смелость, исполнение стремительных пассажей «с адресом» (Г. Коган), как «камень, запущенный в определённую цель» [3,263].

Пожалуй, нужно затронуть ещё одну проблему фортепианной техники -чистота и точность нотного текста. Ведь нередко страх ученика попасть не на ту ноту мешает ему технически развиваться. В основном, и педагоги-музыканты исполнители-виртуозы едины во мнении: «Путь к точности лежит через ошибку» [3,270]. Композитор А. Лядов говорил: «Драгоценны только ошибки, они накапливают мудрость» [3,285]. «Ошибка не убитая пианистом во время работы «убивает» его во время выступления» [3,272]. Проанализировав ошибку, вы обязательно постараетесь вместе с учеником убрать её. И как результат – совершенствование технических возможностей.

Хотелось бы затронуть проблему «забалтывания», как тормозящую развитие техники пианиста. Наверняка, ни один педагог имел дело с этим в своей практике. Произведение, которое сразу неплохо выходило у ученика, неожиданно перестаёт получаться; движения рук становятся неловкими, угловатыми. Существует мнение, что «забалтывание» – прямой результат неумелого использования быстрых темпов в процессе разучивания музыкального материала. В частности, недостаточное использование медленных темпов. А ведь медленный темп – это фактически один из основных аспектов развития техники. К. Сен-Санс, по словам А. Лонг, рекомендовал: «Работайте медленно, а затем очень медленно, ещё более медленно» [3,209]. Медленная игра – в первую очередь прочный «психологический фундамент» для последующей быстрой игры. Кроме этого, в медленном темпе происходит автоматическое запоминание нотного текста наизусть. Дело в том, что быстрая, ровная игра – результат точного соотношения сменяющих друг друга процессов «возбуждения» и «торможения», а удержать данное соотношение – наиболее трудная задача. Если быстрое произведение пианист может сыграть в любом темпе, то он на правильном пути к мастерству. Величайший пианист Ф. Лист говорил: «Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть её медленно» [3, 210]. Думаю, не лишним будет упомянуть приверженцев отработки техничных произведений в медленном темпе: А. Иохелес, М. Гринберг, Я. Флиер, Э. Гилельс, Л. Оборин. «Медленное развитие – фундамент быстрой игры» – считал Г. Коган [3,214]. Педагогу-пианисту надо помнить, что в основе технического совершенства лежит свободный мышечный аппарат (рука, кисть, предплечье, плечевой пояс). А в медленном темпе за этой свободой проследить во много раз легче, чем в быстром. При этом полезно прислушаться к советам Е. Тимакина: «Главное из условий работы в медленном

темпе – чтобы играть было удобно и легко, иначе, при наличии скованности и неудобства это может принести даже вред» [6, 36].

Не последнюю роль в развитии техники пианиста занимает, в частности, умственная техника. В процессе работы нужно выработать способность мысленно представлять прежде всего звуковой, а не нотный рисунок, научиться мысленно быстро воспроизводить всё течение музыкальной ткани произведения. Хорошо сказал об этом Л. Оборин: «Быть может, самое важное для достижения чёткой и быстрой игры – это способность ясно и быстро думать, слышать, видеть» [1,123]. Стоит упомянуть и о необходимости сосредоточенности и максимальной концентрации внимания. Ни одна деталь не должна пройти мимо сознания пианиста. Большая роль в развитии техники отводится всем видам памяти, в том числе и памяти мышечной. Этот процесс связан с автоматизацией. По мнению Г. Когана: «Чтобы играть быстро, надо думать медленно» [3,265]. Ведь мы не задумываемся над каждым слогом в нашей речи или над каждым шагом при ходьбе или беге. Всё это происходит автоматически. Так и в музыке: освободившись от технической зависимости наше сознание, интеллект обращаются к художественной стороне исполнения, что, в конечном счёте, самое главное. Высказывание Л. Николаева на этот счёт весьма убедительно: «Техника должна быть точной, автоматичной и уверенной» [5,145].

При работе над техникой, как советуют многие известные педагоги, большую роль играет экономия движений. В данном случае очень уместно слово «Скупость». Скупость и минимум движений! (Не путать со скованностью и зажатостью!). Мне очень понравилось, как коротко и ясно сказал об экономии движений Е. Тимакин: «В работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии трёх факторов: активных ведущих пальцев, перемещающейся опоры (гибкая, подвижная и упругая кисть) и крупного движения всей руки» [6,98]. И чем лучше у пианиста контакт с клавиатурой, чем больше в пальцевой технике «скольжения» по клавиатуре, тем лучше туше legato, тем качественнее степень совершенства пальцевой техники. А для хорошего legato большое значение имеет выбор правильной аппликатуры. Что же такое аппликатура и как её выбирать? От чего зависит этот выбор? Согласно высказыванию Г. Гофмана: «Правильная аппликатура – та, которая позволяет дольше всего применять естественную последовательность пальцев» [4,50]. Г. Нейгауз считает, что принцип физического удобства данной руки какого-то ученика отходит на второй план, а в основе выбора аппликатуры должен лежать принцип музыкально-смыслового удобства, который порой даже противоречит удобству двигательному – пальцевому: «... в искусстве нет мелочей, всё подчинено законам красоты, вплоть до последней детали» [2,126]. Вот почему Г. Нейгауз так трепетно относился к авторскому проставлению аппликатуры. В уртекстах же желательно помнить об индивидуальностях пальцев.

Вышеизложенное позволяет заключить, что для развития техники пианиста вплоть до виртуозности, необходимы следующие этапы: раз-

витие на материале гаммового комплекса и классических этюдов, обязательное использование медленных темпов, развитие умственной техники и умения сконцентрироваться, художественный автоматизм при игре, экономия движений, правильный выбор аппликатуры. Высказывание И. Гофмана подводит итог: «Не подражайте тем, кто говорит: «Я уже играю то или это», не задаваясь вопросом «как» они играют? Художественность же всегда зависит от этого «как»» [4,102].

От технического развития ученика зависит качество, убедительность, индивидуальность и, в целом, исполнительский успех ученика-пианиста.

Список литературы

1. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М., 1989.
2. Корыхалова Н. Играем гаммы. – М., 1995.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1987.
4. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1978.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1987.
6. Савшинский С. Леонид Николаев. – М., 1950.

ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВОМ ЗВУКОВ

Л. Е. Аверкина

*Преподаватель высшей квалификационной категории МАОУДО ДШИ № 3,
г. Томск*

Проблема снижения интеллектуального уровня молодёжи актуальна и злободневна на сегодняшний день. Как никогда назрела проблема духовности. Рушатся старые и возникают новые ценности, сосуществуют различные стили жизни, страна находится в состоянии постоянных его изменений. Сам человек не всегда оказывается способным осознать этот факт. Затрудняется выбор ценностных ориентаций, само образование слабо стимулирует волю к художественному и прекрасному, что помогло бы человеку «превзойти» этот мир!

От разрешения этой проблемы зависит духовная культура подрастающего поколения третьего тысячелетия. А культура – это стержень не только гуманитарного образования, но ещё и залог душевного и духовного здоровья нации (в переводе с латыни культура – возделывание, воспитание, образование). Именно культура должна стать в любом времени стержнем образования.

В условиях засилья поп – культуры, рок – музыки всё более очевидной становится необходимость приобщения школьников к лучшим образцам музыкальной культуры. Наиболее универсальный способ решения этой проблемы – воспитательное воздействие искусством звуков, целенаправленное введение в мир музыки. Развитие этого культурного процесса во многом зависит от художественно – просветительской деятельности специальных музыкальных учебных заведений, предусматривающих разнообразие форм и методов работы.

Современная прогрессивная музыкальная педагогика выступает с призывом: «музыкальная педагогика – всем детям» Г. Г. Нейгауз обращался к учителям начальных классов: «Несите в широчайшие народные массы музыкальные идеи, знакомьте с ними детей и их родителей. Пробуждайте у трудящихся желание давать детям, наряду с общим образованием, ещё и музыкальное».

Музыкальное развитие ребёнка представляет собой сложное, многосоставное явление, которое включает различные компоненты, находящиеся в тесной взаимосвязи: между природными задатками и сформированными на их основе музыкальными способностями; внутренними процессами развития и опытом, который передаётся ребёнку извне. Музыкальная деятельность ребёнка раннего возраста напрямую связана с окружающей его жизнью, представляющей самые широкие питательные слои для формирования музыкальности.

Процесс приобретения ребёнком жизненного, социального музыкального опыта выявляет и развивает его способности; формирует музыкальные интересы; стимулирует возникновение и развитие эмоциональной отзывчивости, стремление к активной творческой деятельности, оценочному отношению к музыкальным произведениям. Эти и другие потенциальные возможности ребёнка начинают совершенствоваться при наличии продуманной системы обучения и создания необходимых условий – организационной основы развития ранней детской музыкальности.

Начальное обучение – едва ли не самый ответственный и трудный этап в работе педагога, это фундамент, на котором будет строиться дальнейшее развитие ученика. Педагог должен обладать не только чуткостью, выдержкой, умением понимать мир детей, их интересы, но и глубокими методическими знаниями.

Первые уроки с учеником имеют особенно важное значение. Часто для ученика музыкальная школа бывает первой школой, порог которой он переступает, педагог музыки – первый педагог, с которым он общается. Впечатления от столь важного рубежа в жизни ребёнка порой сохраняются у него на всю жизнь. Первая встреча – самый подходящий момент для установления душевной близости, без которой занятия музыкой с детьми не дают нужного результата. Ведь такие занятия могут быть плодотворны только при доверии и уважению к педагогу, если они пробуждают интерес ребёнка к музыке.

Этот период духовного овладения музыкой, когда особенно интенсивно происходит развитие слуха, художественного и музыкального восприятия, многими педагогами недооценивается. А между тем научить ученика «играть на фортепиано» гораздо легче, чем дать ему широкое музыкальное образование, научить любить и понимать музыку, которая должна стать частью его жизни.

Всё более очевидной становится необходимость приобщения школьников к лучшим образцам музыкальной культуры. Наиболее универсальный способ решения этой проблемы – воздействие искусством звуков, целенаправленное введение в мир музыки. Современная

музыкальная педагогика выступает с призывом: «музыкальное воспитание – всем детям!»! Г.Г.Нейгауз обращался к учителям начальных классов: «Несите в широчайшие народные массы музыкальные идеи, знакомьте с ними детей и их. Пробуждайте у трудящихся желание давать своим детям, наряду с общим образованием, ещё и музыкальное».

Музыкальное образование является одним из составляющих компонентов эстетического воспитания. А оно предполагает содружество таких искусств, как живопись и литература, родная речь и народное творчество. Интересны взгляды Л.Н.Толстого на роль искусства в воспитании человека: «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело».

Успехи нашей музыкальной педагогики общепризнанны. Концертно – просветительская направленность музыкального образования приобретает в наше время всё большую воспитательную роль, участвуя в эстетическом развитии детей, направленном на формирование и развитие личности. Широкое распространение музыкального образования, высокий уровень преподавания, многочисленные победы молодых исполнителей – реальное подтверждение этих успехов.

Эстетическое воспитание, будучи сложной философской и педагогической категорией, включает в себя воспитание способности восприятия и правильное понимание прекрасного в действительности и в искусстве, развитие эстетических взглядов, вкусов и чувств, потребности и способности участвовать в создании прекрасного в искусстве и в жизни.

Задачи эстетического воспитания, как одного из средств всестороннего развития личности, наиболее успешно решаются при параллельном воздействии различных искусств, при обучении основам искусства – слова, звуков, линий, красок. Художественное же воспитание – есть развитие у подрастающих поколений любви и интереса к искусству, а также навыков и умений художественной деятельности (хорового пения, игры на музыкальных инструментах, рисования, художественного чтения), являясь, таким образом, частью эстетического воспитания.

Эстетическое воспитание и развитие личности школьника требует комплексного воздействия искусств через формирование в них эстетических интересов, необходимых для общекультурного и нравственного развития. Целостность и гармоничность развития личности достигается путём воздействия органически взаимосвязанных видов искусств, что позволяет обеспечить успех в овладении художественными знаниями, умениями и навыками. Взаимодействие искусств способствует включению школьников в процесс эстетического освоения действительности и искусства, что позволяет раскрывать творческие способности и индивидуальные возможности: восприятие, переживания, воображение, фантазию, интересы и потребности, посредством которых формируется эстетическое отношение к действительности и к окружаемому миру.

Каждый компонент эстетического отношения – воспитание, чувство, оценка, вкус, суждение, идеал, потребности – определяется умственной, нравственной, эмоциональной, духовной деятельностью школьника и вызывает существенные изменения в его мировоззрении, убеждениях, поведении, превращает его в субъект эстетической деятельности. Способствует комплексному развитию его творческих способностей.

Естественно, что уровень эстетического развития школьников, подготовка к будущей деятельности определяется их общей культурой. Искусство в многообразии его видов и жанров способствует общекультурному развитию школьников, их художественному и эстетическому образованию, составляющему ядро их художественно – эстетического развития.

Список литературы

1. Ахьямова Т. Ранее музыкальное развитие ребёнка // Искусство и образование. – 2005. – №2.
2. Ключарева Т. Развитие слухового, музыкального и художественного восприятия в начальном периоде образования // Вопросы музыкальной педагогики. – 1979. – Вып. 1.
3. Спорышева Е. Интеграция художественно-эстетического воспитания // Искусство и образование. – 2005. – №5.
4. Яковлева Е. Философия музыки и музыкального образования в решении проблемы эстетического воспитания // Искусство и образование. – 2006. – №6.

ФОРМЫ И ТЕХНОЛОГИИ РАБОТЫ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

С. К. Агафонова

директор МБОУ ДОД ДШИ №15, г. о. Самара

Проблема одаренности в настоящее время становится все более актуальной. Рыночная экономика формирует спрос на энергичных, с высоким интеллектом и развитыми творческими способностями молодых людей. В связи с этим стоит задача по выявлению, развитию и поддержке одарённых детей в учреждениях дополнительного образования.

В нормативных документах, научной литературе, ресурсах сети Интернет понятие «одаренность» часто подменяют терминами «одарённый ребёнок», «способности». По мнению Е. И. Щеплановой, это привело к созданию более сотни теорий одаренности, в каждой из которых нашли отражение грани и уровни, признаваемые системообразующими при одном психологическом подходе, но не считающиеся таковыми при других подходах [2, 14]. Ключом к решению проблемы выявления и развития одаренности детей является понятие «одаренность». Мы разделяем идеи А. И. Савенкова, который считает, что «одарённость представляет собой сочетание трёх характеристик: ин-

теллектуальных способностей (превышающих средний уровень); творческой; настойчивости (мотивация, ориентированная на задачу)» [1, 20].

При организации работы с одаренными детьми в условиях детской школы искусств речь должна идти о создании такой образовательной среды, которая обеспечивала бы возможность развития и проявления творческой активности как одаренных детей и детей с повышенной готовностью к обучению, так и детей со скрытыми формами одаренности. Создание условий для оптимального развития одаренных детей, чья одаренность на настоящий момент может быть ещё не проявившейся, а также способных детей является одним из главных направлений деятельности нашего учреждения. Детская школа искусств № 15 работает с обучающимися по следующим направлениям художественно-эстетического цикла: музыкально-инструментальному, вокальному, изобразительного искусства и декоративно-прикладного творчества, хореографии.

Процесс работы с одаренными детьми в школе искусств основан на следующих принципах: максимального разнообразия предоставленных возможностей для развития личности; индивидуализации обучения; опоры на развитие эмоциональной сферы ребенка; опоры на положительное в личности обучающегося и создание благоприятной психологической атмосферы в процессе педагогического взаимодействия; создания условий для совместной работы обучающихся при минимальном участии педагога; свободы выбора обучающимися образовательной области; расширения связей с социумом.

Выявление одаренных детей начинается с наблюдения, изучения психологических особенностей, участия обучающихся в творческих коллективах, а также через выстроенную систему участия в концертах, выставках, конкурсах, научно-творческих конференциях различного уровня. Наиболее раннему выявлению одаренных детей способствует реализация проекта «Творческая семейная мастерская» и образовательной программы «Я рисую и расту» с детьми дошкольного возраста на отделении изобразительного искусства.

Особенно важным, является создание благоприятной творческой атмосферы, эмоционального климата и комфортного взаимодействия в детском объединении. Мы стремимся к созданию для каждого обучающегося ситуаций успеха и вовлечению родителей в творческую деятельность детских объединений. Это способствует повышению мотивации одаренных детей к обучению и творческому развитию.

Целью своей педагогической деятельности мы считаем формирование личности одаренного ученика с опорой на природные задатки и склонности. Поэтому для нас обучение знаниям, умениям и навыкам, формирование базовых компетентностей, воспитание черт характера, развитие способностей, склонностей и интересов являются равноценными.

В школе искусств эффективно используются следующие формы обучения одаренных и талантливых детей: индивидуальное обучение

и обучение в малых группах по специальным образовательным программам для одаренных детей в определенной области искусства; работа по исследовательским и творческим проектам в режиме наставничества; творческие лагерные смены, мастер-классы, творческие лаборатории; система творческих конкурсов, фестивалей, олимпиад; детские научно-практические конференции и семинары. Обучающиеся ежегодно участвуют в работе городских летних профильных смен (хореографических, вокальных) на базе ДООЦ «Золотая рыбка», «Заря», «Волгарёнок». Обучающихся отделения изобразительного искусства выезжают на пленэрную практику, в том числе за пределы Самарской области (творческая школа-пленэр «Киселевские зори» в рамках межрегионального детского фестиваля авторской песни и туризма с. Белое озеро, Ульяновской области). Большую роль в развитии одаренных детей играют творческие мастерские с участием известных художников и музыкантов. Традиционными в нашей школе стали: День науки (ежегодное мероприятие, с торжественным открытием школьной научно-творческой конференции обучающихся), фестиваль «Весенние автографы» (парад достижений обучающихся всех отделений) и «Школьный Вернисаж» – выставка детских художественных работ.

Информация об уровне и результатах конкурсных испытаний заносится в школьную базу данных одаренных детей, которая позволяет организовывать дальнейшую работу с ними.

В процессе работы мы выявили наиболее эффективные технологии работы с одаренными обучающимися в Детской школе искусств. [См.: Таблица 1].

Таблица 1

Технологии работы с одаренными детьми в Детской школе искусств

Технологии	Характеристики технологий
Поисково-исследовательская технология	Решение исследовательских, творческих задач под руководством специалиста, в ходе которого реализуются этапы научного исследования.
Технология проектного обучения	Направление образовательной деятельности учащегося на результат, который достигается благодаря решению той или иной практически или теоретически значимой для ученика проблемы.
Технология педагогических мастерских	Педагог – мастер вводит своих учеников в процесс познания через создание эмоциональной атмосферы, в которой ученик может проявить себя как творец. Каждый совершает открытия в предмете и в себе через личный опыт, а учитель – мастер продумывает действия и материал, который позволит ребёнку проявить себя через творчество.
Технология коллективной творческой деятельности	Система условий, методов, приемов и организационных форм воспитания, обеспечивающих формирование и творческое развитие коллектива взрослых и детей на принципах гуманизма, взаимопонимания. Содержание коллективных творческих дел – забота о себе, о друге, о своем коллективе, о близких и далеких людях в конкретных практических социальных ситуациях. Мотивом деятельности детей в КТД является стремление к самоутверждению, самовыражению.
Технология педагогической поддержки	Особая педагогическая деятельность, способствующая прохождению ребенком через проблемные ситуации в его жизни с максимальным сохранением чувства собственного достоинства. Высокотехнологичная, психологемкая педагогическая деятельность, направленная на выявление и развитие способностей и личностных резервов каждого ребенка, основывающаяся на внутренней свободе, творчестве, гуманизме взаимоотношений взрослых и детей.

Активно внедряется в образовательный процесс технология исследовательской деятельности в рамках школьного научно-исследовательского сообщества «Союз Девяти Муз», в котором уже десятый год осуществляется плодотворное сотрудничество интеллектуально и творчески-одаренных детей, их родителей и педагогов, выступающих в роли научных руководителей. В течение учебного года обучающиеся под руководством научного консультанта выполняют исследовательскую или проектную работу. Каждому предоставляется не только возможность выбора направлений исследовательской работы, но и индивидуального темпа и способа продвижения.

Лучшие работы представляются за пределами школы искусств: на районных и городских конференциях «Первые шаги в науку», «Я-исследователь»; Кирилло-Мефодиевских, Бородинских, Георгиевских, Международных Славянских чтениях; на городской конференции «Новое поколение», на региональных Евразийских Art-диалогах, на всероссийских конкурсах в г. Обнинск и др. В конце учебного года за круглым столом подводятся итоги участия ребят в исследовательской деятельности.

Считаем, что в работе с одаренными обучающимися большую роль играет система стимулирования, которая включает: организацию выставок творческих работ обучающихся, публичных творческих отчетов; своевременное поощрение успехов; отправление благодарственных писем родителям обучающихся, руководителям общеобразовательных учреждений, публикация достижений обучающихся на официальном сайте школы, информационных стендах, в СМИ.

Проанализировав деятельность нашего учреждения, мы пришли к выводам о том, что основными педагогическими условиями, способствующими эффективному выявлению и развитию одаренности детей являются: мотивация обучающихся; создание творческой образовательной среды; индивидуализация обучения; улучшение качества обучения путем рационального использования педагогических кадров; внедрение современных образовательных технологий; создание ситуации успешности; формирование культуры исследовательской деятельности обучающихся; взаимодействие семьи, школы и социума; привлечение к работе с одаренными детьми профессорско-преподавательского состава высших учебных заведений, специалистов в отдельных областях деятельности, творческих людей.

Мы согласны с М. А. Холодной, которая считает, что качество жизни людей – в значительной мере определяется одаренными (компетентными) взрослыми (изобретательными инженерами, талантливыми художниками, эффективными дипломатами, мудрыми учителями, неуёмными в своих интеллектуальных поисках учеными и т. п.). Именно эти «просто одаренные» взрослые продуктами своего труда, своей жизненной позицией, своим влиянием на других людей создают и поддерживают ту интеллектуально-культурную атмосферу, в которой могут плодотворно жить и работать остальные сограждане» [См.: 3].

Список литературы

1. Савенков, А. И. Одарённый ребёнок дома и в школе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 272 с.
2. Щепланова, Е. И. Психологическая диагностика одаренности школьников: проблемы, методы, результаты исследований и практики. – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: НПО «МОДЭК», 2004. – 368 с.
3. Холодная, М. А. Эволюция детской одаренности от детства к взрослости: эффект инверсии развития // Психологический журнал. – 2011. – № 5. – С. 69-78.

АРТ-ТЕРАПИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

Т. А. Ангур, Е. Н. Абакумова

педагоги дополнительного образования, МБОУ ДОД ДДТ «Планета», г. Томск

Внутренний мир ребёнка с проблемами в развитии сложен и многообразен. Как помочь таким детям увидеть, услышать, почувствовать все многообразие окружающей среды, познать своё “Я”, раскрыть его и войти в мир взрослых, полноценно существовать и взаимодействовать в нем, развивать себя и в то же время заботиться о своём здоровье.

Мы решили, что необходимо использовать новые технологии, одновременно обеспечивающие познавательное развитие детей. Такой технологией, несущей особые коррекционные и развивающие возможности, на наш взгляд, является арт-терапия. Ознакомившись с методической литературой, материалами Интернета по этой теме мы уже на протяжении двух лет используем элементы разновидностей арт-терапии в работе с такими детьми.

Актуальность данной работы заключается в синтезировании наиболее эффективных арт-терапевтических техник в рамках деятельности по развитию детей с ограниченными возможностями здоровья. Использование средств арт-терапевтических в работе с такими детьми в доступной привлекательной форме.

Цель нашего проекта:

Арт-терапия имеет мощный потенциал, актуализация которого позволяет кардинально менять дидактические подходы к процессу обучения, воспитания, развития личности, организации и реализации совместной интеллектуальной и эмоционально-художественной деятельности педагога и воспитанника с особенностями развития. Использование средств арт-терапии даёт возможность неформально реализовывать процесс интеграции научных и практических знаний, умений, навыков в разных видах деятельности. Как показывает наш опыт работы, использование арт-терапии с детьми с особенностями развития повышает мотивацию, способно значительно оптимизировать развитие ребёнка. Наблюдения показали, что совместная деятельность, включающая арт-педагогические технологии, даёт большой воспитательный, развивающий и обучающий эффект.

Ожидаемый результат:

Практически каждый ребёнок с особенностями развития может участвовать в арт-терапевтической работе, которая не требует от него каких-либо способностей к изобразительной деятельности или художественных навыков. Кроме того, продукты изобразительного творчества являются объективным свидетельством настроений и мыслей ребёнка, что позволяет использовать их как диагностику. Арт – терапия позволяет познавать себя и окружающий мир.

Виды арт-терапии которые мы использовали для работы с детьми с особенностями развития: изотерапия; песочная терапия; фототерапия; игротерапия; музыкотерапия; вокалотерапия; сказкотерапия. Далее мы предлагаем несколько описаний техник, которые просты в применении и будут интересны нашим детям.

Техника каракулей. Вариант – рисунок по кругу: техника каракулей всегда была ценной методикой психотерапии. Полученные рисунки никого не оставляют равнодушными. Эту технику можно использовать в работе с гиперактивными детьми как инструмент развития ценных социальных качеств (терпения, внимательности и др.), а также для повышения самооценки. Изображение создаётся без красок, с помощью карандашей и мелков. Под каракулями в нашем случае понимается хаотичное или ритмичное нанесение тонких линий на поверхность бумаги. Линии могут выглядеть неразборчивыми, небрежными, неумелыми либо, наоборот, вычерченными и точными. Из отдельных каракулей может сложиться образ, либо сочетание предстанет в абстрактной манере. Каракули помогают расшевелить ребёнка, дают почувствовать нажим карандаша или мелка, снимают мышечное напряжение.

Техника «Волшебный клубок». Для работы потребуются клубки ниток разного цвета, лист ватмана или кусок обоев. Помимо того, что данная техника развивает воображение и фантазию, она хороша ещё и тем, что идеально подходит для робких, застенчивых детей, боящихся рисовать и играть. Это своеобразная альтернатива рисованию, где не бывает «хорошей» или «плохой» работы. Технику можно смело использовать для гиперактивных, импульсивных, агрессивных детей. Работать можно как индивидуально, так и в паре. Использование детьми приёмов и техник создания изображений выступает у них как способ постижения своих возможностей и окружающей действительности, как способ моделирования взаимоотношений и выражения различного рода эмоций, в том числе и отрицательных, негативных, а также выступает средством для снижения психоэмоционального напряжения, агрессивности, гиперактивности, тревожности у детей.

Техника «Коллаж».

Задачи: развитие самоинтереса, повышение самооценки, рефлексия различных «Я-схем», развитие креативности.

Ход работы: необходимо вырезать из газет и журналов картинки, лозунги, слова, части текста и из них составить композицию на заданную тему. Если для завершения композиции не хватает материала (его

не нашлось в предлагаемых журналах), тогда разрешается дорисовать ее фломастерами и карандашами.

Часто у детей с особенностями развития в коллаже присутствует тема разрушения. Негативного намного больше, чем позитивного, поэтому при обсуждении работ ребята начинают со своих отрицательных черт, не зная, что сказать о положительных.

Двигательные упражнения.

«Прогулка по сказочному лесу» (Н. Римский-Корсаков, ария Февронии из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»). Шаги в медленном темпе, представляя вокруг себя красивый пейзаж и показывая жестами другим детям великолепие природы.

«Праздничный марш» (Н. Римский-Корсаков, вступление к опере «Сказка о царе Салтане»). Представить себя идущим на праздник. Идти уверенным, решительным шагом.

Музыкальная релаксация.

Данные упражнения направлены на коррекцию психо-эмоциональной сферы ребёнка, на приобретение навыков расслабления. При выполнении данных упражнений важно, отвлечь ребёнка от травмирующих переживаний и помочь ему при помощи музыки увидеть всю красоту мира. Все упражнения комментируются педагогом под определённую музыку, вызывая различные эмоции. Например, упражнение для активизации жизненных сил «Энергия» (для гиперактивных детей), муз. М. Равеля «Болеро».

Метод «Рассказывание и сочинение сказки».

Любое рассказывание сказки уже терапевтично само по себе. Лучше сказку именно рассказывать, а не читать, Педагог и ребёнок могут сочинять сказку вместе, одновременно драматизируя ее всю либо отдельные элементы. Ребёнок может сочинять сказку самостоятельно. Самостоятельное придумывание продолжения сказки и ее рассказывание ребёнком позволяет выявить его спонтанные эмоциональные проявления, которые обычно не отмечаются в поведении ребёнка, но в то же время действуют в нем.

В работе с детьми с особенностями развития соблюдаются следующие требования к занятиям:

Настроение таких детей, их психологическое состояние в конкретные моменты могут стать причиной варьирования методов, приёмов и структуры занятий.

Структура занятий гибкая, разработанная с учётом возрастных особенностей, степени выраженности дефекта, она включает в себя познавательный материал и элементы психотерапии.

Выбор тематики занятий определяется характером нарушения развития и подбором наиболее адекватной тактики коррекционно-развивающей работы.

Формы работы определяются целями занятий, для которых характерно сочетание как традиционных приёмов и методов, так и инновационных (рисуночные тесты, рисование под музыку, и др.).

Психологическое воздействие конструируется путём создания дозированных по содержанию, объёму, сложности, физическим, эмоциональным и психическим нагрузкам заданий и образовательных ситуаций.

Ожидаемые результаты работы.

Психологический аспект: коррекция эмоционально-волевой сферы, дефицитарного развития интеллекта; повышение стрессоустойчивости, самооценки, улучшение саморегуляции поведения; оптимизация психических процессов и функций.

Социальный аспект: гармонизация личностного и интеллектуального потенциала; эмоциональная готовность – восприимчивость к социуму; гармонизация внутри-семейных отношений; снижение уровня конфликтности в социуме.

Педагогический аспект: раскрытие творческого потенциала и творческих возможностей несовершеннолетних; развитие эстетического кругозора.

Список литературы

1. Копытин А. И. Теория и практика арт-терапии. СПб, 2002г;
2. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., Искусство, 2006г.;
3. Копытин А. И. Основы арт-терапии. СПб., 1999г.;
4. Ермолаева М. В. Практическая психология детского творчества. М., 2001г.;
5. Бетенски М. Что ты видишь? Новые методы арт-терапии. СПб, 2002г.;
6. Петрушин В. И. “Музыкальная психотерапия” М. 2000г. .

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ МУЗЫКАНТА

Е. С. Антоненко, Е. В. Чугина

преподаватели МАОУДО «ДШИ № 3», г. Томск

В наши дни из-за увеличивающегося потока информации и постоянного дефицита времени, проблема повышения эффективности самостоятельной домашней работы учащихся – музыкантов стоит достаточно остро. Поэтому вопросы организации этой работы, использования существующих рациональных методов и приемов, экономящих время и энергию учащегося, выдвигаются на первый план.

Игра на музыкальном инструменте – это физический труд, при котором, как и при любом физическом труде, человеческий организм расходует большое количество кислорода. Поэтому необходимо, чтобы помещение, в котором проводятся занятия было обязательно проветрено и был обеспечен приток свежего воздуха.

Значение имеет и температура комнаты, где проходят занятия. По мнению врачей – гигиенистов, она не должна превышать 16–18 градусов тепла. Именно при такой температуре окислительные процессы и обмен веществ в организме протекают оптимально.

Немаловажное значение имеет и освещение клавиатуры инструмента и нот. Освещение должно быть равномерным, ярким. Источник света должен находиться сбоку, лучше слева, и ни в коем случае недопустимо, чтобы свет бил в глаза спереди.

Самостоятельная работа учащихся – это такая же учебная работа, как и весь процесс овладения исполнительскими навыками в целом. Она органически входит в процесс обучения и непосредственно с ним связана.

Самостоятельная работа учащихся осуществляется:

1. На самом уроке – и становится частью урока;
2. В домашней работе учащихся при выполнении заданий.

Следовательно, сначала надо сформулировать задание, уточнить конкретные задачи, определить последовательность «операций», а затем проверить практически тут же на уроке, насколько ученик понял задание и как он пытается выполнить его.

Задачи должны включаться постепенно, как бы «накладываясь» друг на друга, и связываться с предыдущими, опираясь на уже приобретенные умения.

Моменты работы:

1. Точное воспроизведение нотного текста;
2. Уточнение ритмических представлений;
3. Осмысление структуры музыкального произведения;
4. Взаимосвязь в выполнении всех предыдущих задач;
5. Отбор необходимых для исполнения выразительных средств.

Развитие навыков самостоятельной работы протекает успешно лишь в том случае, если ученик понимает, какую художественную цель преследуют указания педагога.

С чего и как начинать свои ежедневные занятия на инструменте? Ведь в репертуаре музыканта почти всегда имеются произведения, находящиеся на разных этапах готовности: в стадии разбора, разучивания и так далее.

Привычным стал такой распорядок занятий, когда после игры гамм и упражнений переходят к этюдам, и в последнюю очередь, к изучению художественных произведений.

Безусловно, для проведения организма в рабочее состояние, для мобилизации мышечной деятельности необходима разминка, или разыгрывание, причём разыгрывание необходимо не только для рук, но и для общей психофизиологической настройки всего организма, для своеобразного «разгона» эмоциональных и даже мыслительных процессов.

Многие педагоги – музыканты считают необходимой каждодневную игру гамм и упражнений, которые являются материалом для технических навыков учащегося. Из истории мы знаем, что некоторые крупнейшие музыканты работали над упражнениями в течение всей своей жизни, другие – преимущественно в молодые годы и лишь некоторые не придавали им большого значения.

А отечественный музыкант и педагог А. П. Шапов, считает возможным сократить игры упражнений и гамм при наличии двух условий:

- 1) исключительная двигательная одаренность обучающегося;
- 2) повседневная основательная работа над широким и очень разнообразным виртуозным материалом.

При этих условиях игра упражнений и гамм не должна занимать много времени.

На практике же многие ученики начинают свою ежедневную работу с того, что полегче, что не требует большой интенсивности и напряженности внимания. Истратив лучшие, свежие силы на такую работу, обучающиеся приступают к решению главных трудностей. При таком неразумном распределении сил и распорядке занятий они вряд ли успешно справятся с ними.

При неукоснительном соблюдении одинакового порядка работы над произведениями вырабатывается определенный стереотип. Установленный порядок при повторениях облегчает работу. В этом заключается его положительное значение. Однако, раз установленный, он преодолевается уже с трудом.

Многие считают, что занятия следует начинать с разбора новых произведений или с произведений, по которым было много замечаний, а заканчивать теми, которые требуют незначительной доработки. Работа будет непроизводительной, если для разучивания брать большой отрывок или все произведение сразу. Нужно сосредоточить свое внимание на отрывках в одну – две музыкальные фразы, впоследствии связав их между собой.

Разучивая тот или иной отрывок, надо стараться освоить его технически, с учетом динамических оттенков. Многократное повторение полезно лишь до тех пор, пока внимание не притупится и повторение не перейдет в механическое зазубривание. При разучивании наизусть играйте в медленном темпе, что способствует более быстрому и твердому запоминанию.

Преподаватель Петербургской консерватории Т. Лешетицкий учил: «Не играйте безостановочно... Только дав себе ясный отчет в том, что было в вашем исполнении хорошо и что плохо, работайте дальше над закреплением хороших сторон и устранением недостатков. Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически». Поэтому успех самостоятельной работы основан на высокой требовательности к себе.

Одной из важных задач преподавателя является привитие любви к самостоятельным занятиям. Такие качества, как воображение, мышление, увлеченность, трудолюбие, инициатива, проявленные учеником во время урока, будут подспорьем при переводе ученика на самостоятельность в обучении. Активная самостоятельная работа под контролем преподавателя позволяет значительно интенсифицировать учебный процесс. При этом появляется дополнительное урочное время для объяснения нового материала, способствующее быстрому продвижению обучающегося, формированию у него чувства ответственности и способности к саморазвитию.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1971.
2. Беркман Т. Л. Обучение музыке в школе. – М., 1958.
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие. – М.: Владос, 2000.
4. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М., 1989.
5. Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста. – Л., 1963.
6. Хохрякова Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? – Екатеринбург, 1998.

ОПТИМИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДШИ И ДМШ

И. А. Антонова

преподаватель теоретических дисциплин МБОУ ДОД ДМШ №9, г. Пенза

Основная цель любого педагога – всемерно развивать способности учащихся, дать им знания, научить самостоятельному мышлению, умению добиваться намеченной цели. Для этого необходимо пробудить познавательный интерес к предмету, вызвать положительный эмоциональный отклик.

Что именно в предмете «сольфеджио» является отрицательным, отталкивающим фактором для учащихся? Обилие правил, цифр, рутинной и кропотливой работы. И все это без видимых результатов своего труда, которые можно было бы продемонстрировать перед зрителями или слушателями. Необходимо найти стимулы, которые поддерживали бы желание и интерес к учебе.

Хорошими проверенными стимулами являются: 1. Привлечение ярких образных наглядных пособий; 2. Игровой подход к освоению учебного материала; 3. Наличие творческих заданий на уроке.

О наглядных пособиях.

В последнее десятилетие психология детей сильно изменилась. Они мало читают, но много времени проводят у телевизоров и компьютеров. У них подчас недостаточно развито воображение, но зато прекрасная зрительная и слуховая память, способность охватывать и запоминать на зрительном уровне самые различные схемы и символы.

Именно поэтому в процессе современного обучения так возрастает роль наглядных пособий, концентрирующих информацию в самой лаконичной зрительной форме. При этом желательно, чтобы наряду с лаконизмом, пособия обладали яркой образностью, апеллировали не только к зрительной памяти, но и к эмоциональной сфере.

Например, обычная «столбика» (ступени), столь необходимая на любом уроке сольфеджио. Для учащихся младших классов можно использовать особую схему, где каждая ступень – персонаж. Устойчивые ступени – Король (Тоника) и его генералы, неустойчивые ступени – подданные. Причем, неустойчивые ступени изображаются в буквальном смысле неустойчивыми: персонажи «скатываются» с них в сторону устойчивых ступеней.

Делая цветные карточки по теме: «Главные трезвучия лада и их обращения», - можно использовать функциональную окраску аккордов. Тонические – голубого цвета, субдоминантовые – зеленые, доминантовые – красные. Составляя гармонические последовательности из различных аккордов, достигается цель охвата в целом структуры аккордов, их функциональной принадлежности, логики голосоведения. Такие карточки универсальны для любой тональности, они учат звуковому мышлению.

Подобные наглядные пособия можно придумывать практически к любым темам в курсе сольфеджио.

Игровой подход к усвоению учебного материала.

Увлечь и взрослого, и ребенка может любая работа, в которой есть элемент творчества.

Все, что затрагивает ребенка (да и не только ребенка) эмоционально, прочно им усваивается. Современные методики преподавания сольфеджио в ДМШ и ДШИ все чаще обращаются к игровому принципу освоения теоретических тем. Леонова Т. П. (ДМШ №9 г. Н. -Новгород) ввела, например, элементы сказки для объяснения темы: «Главные трезвучия лада» в младших классах. Путем персонификации каждой ступени лада, учащиеся эмоционально осмыслили функциональную роль ступеней, семантику их звучания.

Методика преподавания Лехиной Л. Ю. (г. Москва) основана на взаимосвязи слухового анализа, интонирования, - с показом руки, ручными знаками. Она предлагает все интонируемые интервалы и аккорды «играть» на нарисованной («немой») клавиатуре. Кроме того, специальные ручные символы используются для определения на слух всех видов трезвучий и их обращений. Например, мажорное трезвучие – открытая ладонь (нам хорошо, радостно), минорное – поникшая кисть руки (грусть, печаль), уменьшенное – сжатый кулак (напряжение, злость). [3, с. 4-6] Превращаясь в игру, задания обычно выполняются быстро и с удовольствием.

Калинина Г. Ф. (г. Москва) вводит элементы игры даже на контрольных уроках, зачетах и экзаменах! Она предлагает заменить их конкурсами, викторинами, олимпиадами. При этом уровень требований к знаниям учащихся не снижается, просто создаются условия, чтобы продемонстрировать знания в атмосфере радости и творчества. [2, с. 1-5].

Творческие задания.

Творческие упражнения на уроках сольфеджио активизируют слуховое внимание, тренируют различные аспекты музыкального слуха (ладоинтонационный, гармонический, музыкальную память, чувство метроритма, формы), а также развивают вкус и наблюдательность.

Одним из обязательных условий творческой работы на начальном этапе является ведущая роль эмоционального начала. Тяга к положительным эмоциям, игре является жизненной необходимостью для любого нормального ребенка.

Вместе с тем, все творческие упражнения нужно тесно связывать с основными разделами учебного курса, с тем, чтобы они помогали закреплять теоретические знания.

Творческую работу лучше начинать уже с первого класса, но лишь после того, как у учащихся накопится хотя бы небольшой запас музыкально-слухового опыта. Основным видом творчества в ДМШ и ДШИ является импровизация и сочинение. Развитие навыков сочинения и импровизации целесообразно разделить на три этапа.

Первый этап – подготовительный. Ученики, как правило, еще не очень уверенно и свободно владеют нотной грамотой, практически не имеют музыкально-слухового багажа. Кроме того, предстоит работа над чистотой интонирования, без которой невозможно воспроизвести задуманное. Лучше начать со следующих упражнений:

1. *Ритмические упражнения и игры.*

- «Эхо» (точное повторение заданного ритма);
- «Расшифруй послание» (услышанный ритм учащиеся называют ритмослогами, либо записывают);
- «Телефон» (ритм передается по цепочке учащихся);
- «Вопрос – ответ» (ученик сочиняет второе предложение к заданному);
- «Учитель» (учащиеся по очереди «задают» свой ритм остальным).

2. *Ритмизация слов, четверостиший.*

Сказать ритмично и прохлопать: шесть мышат в камышах шуршат; я купила кошке к празднику сапожки; рано-рано утречком вышла мама- уточка и т. д.

3. *Досочинить четверостишие.*

Например: Дождик-дождик, ты не лей... (ребятишек пожалей);

Добрый дедушка Мороз... (всем подарки нам принес);

Если слышал ты звонок... (значит, кончился урок) и т. д.

- с последующей ритмизацией всего текста.

4. *Досочинить мелодию.*

Педагог несколько раз играет первую фразу и легонько простукивает ритмический рисунок второй. Подводит к необходимости закончить мелодию на тонике. Вначале можно импровизировать устно (вокально) на слоги «ля-ля», а уже затем, запомнив мелодию, попытаться ее записать. Для первых попыток следует выбирать самые простейшие мелодии.

5. *Допевание второй, ответной фразы.*

Оговорить, что закончиться она должна на тонике. Заранее простучать ритмический рисунок, можно повторить ритм первой фразы.

Итак, упражнения и задания первого этапа – это первые попытки ритмической и мелодической импровизации, еще не вполне самостоятельные и довольно примитивные. Но подобные упражнения создают атмосферу заинтересованности на уроке, закрепляют полученные знания и навыки: стремление мелодии к тонике, ощущение устойчивости и неустойчивости, ощущение лада, формы, метроритмическое воспитание. Преодолевается психологическая закомплексованность, боязнь ошибиться, накапливается пусть небольшой интонационно-музыкальный багаж.

Второй этап – предполагает большую самостоятельность, индивидуальность и осмысление.

1. Освоение «вопрос-ответной» интонации.

Для начала в качестве предлагаемого текста можно использовать любую загадку, например: тает снежок, ожил лужок, день прибывает, когда это бывает? – Педагог обращает внимание на вопросительную интонацию в конце предложения. Он подводит учащегося к выводу, что вопросительная интонация в музыке, как и в разговорной речи, неустойчива и поэтому не может завершиться тоникой. Ученики приходят к выводу, что вопросительная интонация в музыке достигается восходящим движением мелодии с остановкой на неустойчивой ступени, либо на доминанте.

2. Досочинить мелодию.

Сами мелодии усложняются: во-первых, предлагаются в изучаемой на тот момент тональности, во-вторых, в размерах $2/4$, $3/4$, $4/4$, $3/8$; в-третьих, с использованием пройденных ритмических групп. Такое задание можно давать как для устной импровизации на уроке, так и письменно на дом. Обязательно оговаривается ритмический рисунок второго предложения. Поначалу форма должна быть строго квадратной ($2+2$, $4+4$), а ритм – повторяющимся.

В некоторых случаях наиболее способные ученики интуитивно модулируют в тональность доминанты и обескуражены тем, что «вопросительная» пятая ступень звучит столь устойчиво. Педагогу следует обратить внимание на этот случай и познакомить учеников с понятием «перехода в другую тональность», т. е. модуляции.

3. Подобное задание *досочинить мелодию*, предназначенное для устной импровизации на уроке, можно несколько видоизменить. В изучаемой тональности дать несколько попевок заключительного, кадансового характера. К заданной неоконченной мелодии педагог предлагает подобрать наиболее подходящий вариант и спеть его. Таким образом, у учащихся формируется навык нотной импровизации и накапливается начальный интонационно-мелодический багаж заключительных оборотов. Данные попевки в дальнейшем могут транспонироваться в другие тональности и ритмически видоизменяться.

4. Коллективное сочинение мелодии (цепочкой).

Это задание хорошо использовать при изучении темы «секвенция». Первое «звено» секвенции педагог записывает на доске. Последующие ученики транспонируют мелодическую фразу в нисходящем, либо в восходящем движении, последний подводит мелодию к тонике.

5. Ритмические упражнения.

Используются пройденные ритмические группы (синкопа, пунктирный ритм и т. д.). Можно использовать остинатный ритмический аккомпанемент к мелодии. Это упражнение развивает метроритмическое чувство, знакомит с элементами танцевальных жанров (танго, марш).

6. Ладо-гармоническое воспитание.

Подбор второго голоса к заданной мелодии. Рекомендуется после того, как учащиеся приобретут некоторые навыки двухголосного

пения. Выбираются фрагменты русских народных песен, затем устно или в тетради сочиняются подголоски. Мелодии должны быть небольшими, с несложным ритмическим рисунком. Для начала лучше использовать параллельное движение терциями или секстами. Позже показать пример встречного движения голосов.

Итогом второго этапа развития творческих навыков является более свободная и самостоятельная импровизация – на слова, заданный ритм. При этом сохраняется тесная связь с основным курсом сольфеджио. Сочиняемые мелодии становятся сложнее и разнообразнее. Используются понятия «кульминация», «заключительный оборот», «модуляция».

Главная цель третьего этапа – добиться умения учащихся «мыслить» нотами. Здесь больше времени следует уделить ладогармоническому развитию слуха. По мнению Е. Давыдовой, «продолжая линию развития творческой инициативы детей в импровизации, следует идти от непосредственно слухового ощущения, а не от теоретического построения аккомпанемента, когда к мелодии подписаны главные ступени лада», поскольку такой тип упражнений сковывает творческую инициативу детей. [1, с. 88]

Вначале задание формулируется, как *сочинение к мелодии второго, гармонического голоса*. Все внимание должно быть обращено на то, чтобы образующиеся созвучия были красивы и логичны. Басовый голос давать на сильных долях, равными длительностями. Для учащихся фортепианного отделения можно выписать ряд аккордов. Их задача – найти применение аккордам и выбрать метроритмическую пульсацию. [1, с. 90-96]

Другие задания: *к заданному басу сочинить мелодию; транспонирование знакомых мелодий на кварту, квинту; импровизация в заданном жанре, ритме, ладу* (такие задания лучше давать на дом с предварительным разбором в классе).

Творческие задания на уроках сольфеджио важны не только тем, что раскрепощают ребенка на уроке, раскрывают его индивидуальные возможности, но и способствуют закреплению на практике теоретических знаний и навыков, развивают гармонический слух, чувство ритма, формы. Творческие задания создают на уроках игровые, проблемные ситуации, требующие от каждого своего поиска, инициативы. Сочинение и импровизация – это как раз те видимые и слышимые результаты, дающие и радость творчества, и моральное удовлетворение, и огромный стимул к дальнейшим трудам и знаниям.

Надо дать возможность ступившим на путь музыкального развития детям пожить в прекрасном мире звуков и открывать их для себя без оглядки на оценку, ведь конечный результат еще впереди!

Список литературы

1. Давыдова Е. Сольфеджио для 3 класса ДМШ: методическое пособие. – М.: Музыка, 1976.
2. Калинина Г. Внеклассные мероприятия в музыкальной школе // Олимпиады по сольфеджио и теории музыки для учащихся 4 и 7 классов. – М., 2002. Вып. 1.

3. Лехина Л. Аккордовые сказки для больших и маленьких: учебно-методическое пособие. – М.: Классика-XXI, 2003.

И. С. БАХ – ИНВЕНЦИЯ ЛЯ МИНОР

Т. А. Асанова

преподаватель по классу фортепиано МОУ ДОД Центральная детская школа искусств, г. Благовещенск

Трехголосная инвенция ля минор – одна из наиболее часто исполняемых пьес И. С. Баха, по праву вошедшая в «золотой фонд» педагогического репертуара. Она относительно несложна полифонически и технически, доступна ученикам средних и старших классов детской музыкальной школы, но хорошее исполнение ее детьми – редкое явление. Воспринимаемая только как элегически певучая пьеса, инвенции ля минор часто звучит пусто и малосодержательно.

Музыка Баха, до недавнего времени считавшаяся музыкой «чистой», т. е. непрограммной, благодаря исследованиям Б. Яворского получила более конкретное толкование). По мнению Б. Яворского, в основе тематического материала инвенции лежит пасхальный хорал «Христос лежал в пеленах смерти. Он восстал и принес нам жизнь, следовательно, мы должны быть радостными, хвалить Господа, быть ему благодарными и петь «Аллилуйя». Содержание инвенции ля минор, соответственно тексту хорала, включает в себя как образы печали, скорби, так и радость по поводу воскресения Христа, и славословия «Аллилуйя». Инвенция интересна разнообразием тематического материала: это единственная 2-х темная пьеса из 15-ти 3-х голосных инвенций. Кроме 2-х тем, отличающихся друг от друга тональностями и интонационным строением, Бах использует во второй части инвенции новый тематический материал – мотив, напоминающий перезвон маленьких колокольчиков (т. 36 и далее). В инвенции встречается движение шестнадцатыми, в котором можно усмотреть связь с музыкально – риторическими фигурами *anabasis*, символизирующими воскрешение, вознесение, восхождение, духовный рост (такты 16-20) и *catabasis* (символизирующими умирание, оплакивание, положение в гроб) – такты 9-12. Интересными моментами с точки зрения символики Баха являются две восходящие кварты (тт. 16, 17) – символ истинной веры, хроматический ход баса (тт. 58-59), символизирующий уходящую смерть, а также 2-я тема инвенции, в которой сочетается восходящий фанфарный ход и символ предопределения, символизирующие неизбежность воскресения Христа.

Анализ тематического материала инвенции может дать исполнителю более глубокое представление о произведении, понимание значительности его философского содержания, помочь в поиске и выборе соответствующих исполнительских выразительных средств, прежде всего – темпа, качества звучания и артикуляции.

Крайне неубедительный с позиций сегодняшних знаний и представлений о стиле Баха кажется трактовка инвенции К. Черни: он выставляет короткие лиги, которые мельчат и искажают 1-ю тему и в сочетании с предложенным им темпом «Allegretto» привносят в нее черты изящества и танцевальности. Гольднейзер и Бузони более удачно определяют характер инвенции термином «Andante» (не спеша, в темпе шага), Бузони добавляет ремарку «спокойно и серьезно». Конечно, более медленный темп исполнения требует от исполнителя и более активных артистических усилий, особого внимания, особой творческой воли. Часто ученику трудно «попасть» в нужный темп, тем более что инвенция начинается с относительно крупных длительностей. В этом случае нужно мысленно настроиться на нужную скорость движения, представив внутренним слухом либо одну из контрапунктических линий 16-ми, либо 2-ю тему инвенции, либо характерный мотив 32-ми, избегая суеты, в нужном характере. Может помочь и пропевание вслух, и такой эффективный метод, как дирижирование – в этих случаях исполнитель реально (двигательно) переживает и осознает, как, с какой скоростью во времени развертывается музыкальная мысль. Ясно осуществляемая вокальная жанровая основа 1-ой темы инвенции потребует от исполнения тщательной работы над качеством звука, достижения legato cantabile, равного, одухотворенного пения всех звуков. Певучесть звука можно достигнуть, используя особый прием звукоизвлечения – мягкое и постепенное нажатие на клавишу. Именно небольшая скорость нажатия в сочетании с определенной степенью давления на клавиатуру дает мягко атакующий, полный и певучий звук, быстрое же продавливание клавиши огрубляет его начало. Важно с самого начала 1-ой темы, (а в идеале – до прикосновения к клавишам), почувствовать внутреннюю ритмическую пульсацию длительностей (я думаю, лучше 32-х, чем 16-х), это поможет добиться как текучести и плавности общего давления, так и хорошего соединения длинных и коротких длительностей. Известно, что долгие звуки на рояле неизбежно затухают, но исполнитель силой своего внутрислухового воображения должен преодолеть эту динамическую кривую, неизбежные перепады динамики и добиться объединения фразы. Для этого можно посоветовать ученику, во-первых, мысленно «заполнять» четверти и восьмые 32-ми длительностями, представляя их воображаемое крещендо; во-вторых, контролировать реальное звучание долгих звуков и исполнять последующий за долгим короткий звук с такой силой звучности, на таком динамическом уровне, какой остался к моменту взятия короткого звука. От ученика требуется умение правильно распределять весовое дополнение руки и владение тонкими градациями звука в пределах *p-mp* (на протяжении 1-го раздела инвенции). Внимания требует не только сочетание четвертей и восьмых, но и моменты появления шестнадцатых (такт 4, а также 8,24,32,45 такты и интермедии) после относительно долгих длительностей, часто у неопытного исполнителя в этих местах возникают лишние (ненужные) акценты, так называемые «швы», не хватает нужной плавности переходов свя-

занности звучания. Контрапунктирующее сопровождение первой темы артикулируется по-разному у разных редакторов. Выбор приема legato вполне возможен, так как в сочинениях лирико-философского склада, к которым относится инвенция ля минор, в медленном темпе, часто не соблюдается так называемое «правило восьмушки» (контрастная артикуляция соседних ритмических категорий). Но в этом случае перед учеником встает сложная задача – добиться полной дифференциации штриха, большей или меньшей слитности звучности в пределах одной артикуляционной краски, что получается не у каждого исполнителя и может привести к монотонности и однообразию звучания. Более убедительным мне представляется мнение профессора Й. Браудо. Он считает, что чем короче, наподобие струнного пиццикато, артикулируются басы, тем лучше на их фоне звучит тема. Можно предложить ученику попробовать извлечь звуки на открытых струнах рояля или каком-либо струнном инструменте, чтобы ощутить нужный прием звукоизвлечения. Найденный способ прикосновения к клавише должен быть одинаковым и обеспечивать реальную продолжительность восьмушек в басу как 16-е или 32-е. Нельзя допускать случайное, небрежное и пестрое звучание. Второе проведение темы (в среднем голосе) должно прозвучать более насыщено, но так же связано и певуче, как и первое. Сохранение певучести и плавности голосоведения осложняется тем, что средний голос переходит из партии одной руки в другую. В существующих редакциях в этом месте даны различные варианты распределения рук, требующие значительного развития техники скольжения пальцев (одна из аппликатурных сложностей 3х – 4-х голосной полифонии). Черни, например, рекомендует исполнять тему, начиная со звука «ля» до конца правой рукой. При такой аппликатуре первый палец должен «въехать» с соль на фа, что не всем ученикам удастся достаточно хорошо сделать. Не избегает этого момента и Бузони, к тому же, играя по его редакции, трудно добиться хорошего legato между звуками соль и ля (т. 6), которые он предлагает играть 1-м пальцем левой руки. Более удачным можно назвать следующий вариант распределения рук, который используется мной в педагогической практике: звук «ля» среднего голоса в т. 6 исполняется правой рукой. Переход голоса из одной руки в другую требует пристально внимания и хорошего слухового контроля ученика, так как часто в подобных местах нарушается точность и плавность голосоведения, это – одна из специфических трудностей 3-х – 4-х голосной полифонии.

После небольшой интермедии (тт. 9-12), построенной на нисходящих фигурах 16-ми, тема проходит в басу, в густом, насыщенном регистре, приобретая более суровый характер. Новая интермедия, более просветленная, приводит ко второму разделу инвенции (средней части), более динамичному и насыщенному тематическим материалом.

В начале второго раздела (т. 21) впервые утверждается мажорная тональность (До мажор) и появляется вторая тема инвенции – мужественная, светлая, фанфарная, построенная на звуках восходящего и нисходящего трезвучий. Уровень динамики второго раздела (т. 21) гораздо

выше, чем в начале -mf. Аппликатурное решение этой темы, предлагаемое редакторами (Черни, Гольденвейзер, Бузони) различно, но все 3 варианта имеют общий недостаток: они не сохраняют неизменной позицию руки, это нарушает выраженную целеустремленность и единство мелодии.

Более целесообразный вариант – перекладывание во 2-м такте 4-го пальца через 5-ый, при этом можно рекомендовать играть 4-м пальцем дальше от переднего играя с перемещением руки вглубь клавиатуры. Артикуляция этой темы не должна быть слишком острой и короткой. При выборе ее, я думаю, нужно ориентироваться на несвязное звучание духовых инструментов, насыщенное и плотное.

Необходимо обратить внимание на то, чтобы синкопы не исказили ее метра и не превратили 3-х дольный размер в 2-х дольный, для этого 2-я доля также должна быть «на месте», ее нужно хорошо прослушать. Светлый и мужественный образ начала 2-ой части получает дальнейшее развитие во втором совместном проведении 2-х тем в более высоком регистре. Далее, после первой динамической волны, возникает вторая, сходная по строению, но звучащая более патетически в ре миноре. При работе над этим разделом ученики часто бывают увлечены больше исполнением партии левой руки, забывая о необходимости «вести» верхнюю пару голосов. Между тем исполнение пары верхних голосов должно быть достаточно ярким, так как в них тоже содержит тематический материал, проводится первая тема инвенции.

Далее тема инвенции появляется в контрапункте децимы и его обращении. В тактах 25-27, 29-31, 33-35 неопытному ученику бывает трудно выделить верхний голос и динамически дифференцировать верхнюю пару голосов, так как они тесно расположены и исполняются одной рукой, но нужно постараться добиться нужного распределения весовых ощущений в руке и нужного звучания. В следующей затем и последней волне разработки Бах применяет иные динамизирующие средства: новый тематический материал и стреттное проведение тем. Вновь появившаяся мелодическая фигура 32-ми не является развитой темой, но, обладая большой ритмической упругостью, играет в сочинении важную роль (т. 36). Вскоре после появления этого материала возникает первая стретта (т. 41), исполнение которой требует особо пристального слухового внимания со стороны ученика в отношении начала и процесса проведения тем, достижения ровности и хорошего качества звучания.

При исполнении 32-х нужно проследить за тем, чтобы не было артикуляционной пестроты. 32-е звуки должны звучать единообразно, подобно перезвону колокольчиков. Многие же ученики небрежно играют этот материал: либо соединяя по 2 звука отделенные друг от друга длительности, либо эти длительности отличаются реальной продолжительностью звучания. Реприза (т. 49) существенно отличается от экспозиции. Динамичное проведение всего предшествующего материала, более широкое в регистровом отношении изложение, энергия 32-х, мажорная терция в последнем такте – все это придает инвенции

энергичный и торжественный характер и предполагает более яркое, насыщенное, кульминационное звучание – *f* и *ff*.

Работа над инвенцией дает ученику возможность постановки и решения многих художественных задач в отношении отдельных голосов и их сочетания. Решение этих важных художественных и пианистических проблем, несомненно, способствует развитию интеллектуальных и музыкальных способностей, полифонического слуха и полифонического мышления молодого исполнителя.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано – М., 1978.
2. Бах И. С. Инвенции (двухголосные и трехголосные) для фортепиано редакция Ф. Бузони – М., Музыка, 1969.
3. Бах И. С. Инвенции двух и трехголосные для фортепиано редакция К. Черни – Тбилиси, Грузинское отделение Музфонда Союза ССР, 1961.
4. Носина В. Символика музыки И. С. Баха – Классика – XXI, 2006.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СО СТУДЕНТАМИ МЛАДШИХ КУРСОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА НА ЗАНЯТИЯХ ПО РИСУНКУ

Р. Е. Асланян

Профессор, Факультет культуры и искусств, ГБОУ ВПО ТГПУ, г. Томск

Педагогическая профессия, к которой педвуз готовит студентов на протяжении пяти лет обучения, предполагает у выпускника сформированный знаниевый компонент (знания, умения, навыки) в области изобразительного искусства, а также освоенные профессиональные компетенции. В связи с этим преподавателю вуза, в особенности, работающему с младшими курсами, приходится особое внимание обращать на воспитательную функцию образования.

Перед началом работы с изобразительным материалом необходимо настроить студентов на занятие, подобно тому, как настраивают оркестр перед концертом, задать условия работы, объяснить обучающимся важность правильного расположения перед объектом (натюрмортом). Успешная изобразительная деятельность студентов, их профессиональное развитие возможно только при условии благоприятного психологического климата внутри учебной группы, в создании и сохранении которого, безусловно, главная роль принадлежит куратору курса (группы). Немаловажное значение при этом отводится организации внеучебной деятельности – совместному посещению художественных выставок, концертов, театральных постановок, проведению факультетских мероприятий и др.

С целью эффективного использования времени, отводимого на аудиторную работу по дисциплине «Рисунок», преподавателю необходимо тщательно продумать весь ход учебного процесса как минимум

на учебный семестр. Как правило, для занятий рисунком студенту предлагается натянуть на планшет ватман, что для первокурсника зачастую бывает сделать непросто и отнимает значительное количество времени. В практике известны случаи, когда у студента развивается психологическое напряжение, тревожность из-за неумения справиться с этой базовой задачей, и, как следствие, смелое, эмоционально положительное начало обучения в вузе, нивелируется. В качестве альтернативы можно уйти от традиционного подхода, предложить начинать рисунок не на натянутых ватманах, а дать возможность студенту свободно вращать лист на планшете, выбирать бумагу разных размеров и оттенков, закрепив ее на планшете скотчем или кнопками. При таком подходе минимизируется риск порчи натянутого планшета, появляется свобода действия, снижается психологическая зависимость от этого этапа работы. Следовательно, у студента развиваются профессиональные качества, появляются конструктивные решения и построения, легче решаются композиционные задачи.

Продолжая начатую линию поведения, увеличиваем степень свободы обучающегося – предлагаем для работы различные материалы, на выбор студента – мягкий карандаш, графит, уголь и т. д., меняя их в процессе работы. Такой подход позволит студенту почувствовать каждый материал, а вместе с ним обновить внутреннее состояние, получить новую «порцию» вдохновения и интереса к учебе. Крайне нежелательно при исполнении рисунка пользоваться твердым карандашом – он разрушает структуру ватмана, оставляет следы после удаления линии резинкой. Кроме того, чтобы отставить на бумаге четкий след, студентам приходится прилагать усилия, нажимать на карандаш, что приводит к неуместному психологическому напряжению. При работе с мягким карандашом таких проблем не возникает – инструмент работает в руках художника мягко и плавно, оставляя легкий след на листе.

Приступая к компановке изображаемых предметов натюрморта, обучающимся перелagается сначала набросать общую картину, желательно при этом не отрывать карандаш от бумаги. Далее необходимо оценить, насколько правильное решение картины выбрано и, с помощью ластика, убрать лишние линии. Прикосновение ластика позволяет создать объем, образуя светлые формы с активным светом. Вообще, работу с ластиком, стирательной резинкой, можно сравнить с работой смычка на скрипе или мастихина в живописи. Ему принадлежит, пожалуй, такая же важная роль, как и карандашу. С помощью ластика получаем плотность форм и фактуру в рисунке, для этого важно научить студентов чувствовать пальцами силу нажатия.

В работе с рисунком студентам следует избегать распространенной ошибки – не стоит много времени (на начальном этапе обучения) придавать штриху. При излишнем акцентировании внимания на штрихе рисунок получается очень аккуратным, но лишенным плотности формы, теряется эмоциональность исполнения и динамика. Более удачным следует считать исполнение с помощью карандаша и ластика фактурного, очень плотного рисунка и в процессе этого создавать штрих.

Для младших курсов рекомендуется уделять больше времени на работу с этюдами (различными материалами), чем на постановочную работу. При этом следует ограничивать студентов по времени исполнения – это дисциплинирует и придает динамичность работе.

Таким образом, преподаватель рисунка на младших курсах вуза реализует не только обучающие, предметные задачи, но и помогает студенту адаптироваться к новой для него обстановке обучения в вузе, к новому коллективу. При этом воспитательные цели достигаются непосредственно в учебном процессе – через обучение работе с основными инструментами художника – карандашом, ластиком и бумагой.

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД КОМПОЗИЦИЕЙ

Ю. М. Бай

Педагог дополнительного образования МАОУ ДОД ДЮЦ «Звёздочка», г. Томск

Искусство вписать изображение в четырёхугольник холста составляет уже начало композиции. Умение подчинить своему художественному замыслу масштабы фигур, расположение их на бумаге и вся экспрессивная часть работы составляют композиторскую область.

К. Ф. Юон [1, 159]

Этапы работы над композицией включают в себя:

- Выполнение поисковых эскизов и схем в карандаше для нахождения оптимальной композиции: линейное и тоновое решение.
- Выбор оптимальной композиции.
- Точный перенос с эскиза или построение окончательного варианта.
- Выполнение композиции в графике или цвете в зависимости от поставленной задачи. [2, 51]

Развитие творческих способностей учащегося, его художественного дарования является основной целью предмета «композиция». У учащегося необходимо воспитывать: художественное видение темы, развивать композиционное мышление и композиционные навыки.

Навыки в создании композиции формируются в процессе работы над композицией. Закономерности в работе над произведением позволяют выработать метод работы художника. Юный художник, прежде всего, должен любить своё дело, вкладывать в него любовь, душу, настроение. Творчество невозможно без душевных переживаний. Нужно работать над композицией, получая удовольствие от этого. И усилия не пропадут даром. Важно ребёнку помочь найти образное решение темы композиции. Сначала выделить удачные элементы в эскизах, а затем обобщить. Дать понять, принять и прочувствовать тему.

Ребёнок – благодатная почва, которую необходимо «засеять». Он всё впитывает, как губка и открыт миру. Ребёнок послушен и податлив,

как пластилин, доверчив, он верит учителю. Учитель «лепит ребёнка», помогает ему войти в непознанный мир жизни, в незнакомый мир «композиции», разобраться в нём. Учитель учит ребёнка «видеть», «слышать», замечать, подмечать, чувствовать... Учитель учит ребёнка наблюдать за миром и быть наблюдательным. [3, 209].

Композиционное мышление формируется при изучении композиционного строения природы. Понимание строения природы достигается выполнением практических упражнений. Упражнения направлены на изучение законов композиции, выразительных средств композиции и композиционных приёмов. Учащимся необходимо увидеть в окружающем мире контрасты и ритм природы, её пластику. Композиционных вариантов видения темы должно быть несколько. Учащиеся должны узнать законы и приёмы композиции в первую очередь. Затем важно научить юных художников проводить композиционный анализ своих работ и работ товарищей. Но этого мало для создания хорошего художественного произведения. Только художественное видение, основанное на образном восприятии действительности художником, поможет раскрыть необходимую тему. Одной из важных целей выполнения упражнений по композиции является сознательное восприятие природы, сознательное построение композиции с использованием законов и средств. В упражнениях изучаются проявления природы: свет, ритм, контрасты, пластика, симметрия или асимметрия, пространство и точка зрения. Развивается умение видеть различные проявления природы и возможность использовать их для образного решения в композиции. Второй, и главной целью выполнения упражнений является развитие художественного видения. Перед учащимися ставятся задачи передать эмоциональное состояние, настроение, своё отношение к теме. В работе над заданиями главная роль отводится воспитанию личностного восприятия окружающего мира и событий, индивидуальности в развитии темы. Занятия композицией помогут развить у учащихся способность наблюдать и изучать окружающий мир, замечать интересное, необычное и типичное, достойное для отражения в искусстве. Познание мира осуществляется не только в результате ощущений и восприятий, но и в результате работы мышления учащегося. Ощущение, восприятие и мышление – неразрывные части единого процесса познания жизни ребёнком.

Процесс работы над композицией начинается с пластической идеи. Далее определяется размер и формат композиции, композиционный центр, нужные выразительные средства и колористическое решение.

Пластическая идея возникает после периода накопления впечатлений от увиденного. Иногда идея рождается от увиденной ситуации в реальном мире. Зарисовка с природы может стать отправной идеей для композиции. Юный художник обладает определённым запасом опыта и знаний об окружающем мире. Но бывает так, что для воспроизведения идеи не всегда достаточно этого запаса знаний. Поэтому ребёнку нужно дать необходимую информацию о строении того или иного предмета или показать его изображение в реальном мире. А затем уже

попросить выполнить задание по композиции с участием того или иного объекта композиции.

Помимо непосредственного знакомства ребёнка с окружающим миром существует познание мира ребёнком и посредством прямого общения его со взрослыми людьми: родителями, учителями. И, действительно, ребёнок часто копирует взрослых, принимает «правила мышления» учителя. Именно поэтому так важно влияние учителя на формирование мыслительной деятельности ребёнка. Учитель помогает ребёнку познавать мир, фиксирует его внимание на важном и существенном, помогает понять непонятное. [3, 208].

Чтобы пополнить запас опыта и знаний учащийся самостоятельно должен внимательно изучать окружающий мир, природу. На занятиях юный художник должен как можно более точно выполнять предложенные композиционные упражнения, вспоминать впечатления из собственной жизни, разговаривать об искусстве, посещать галереи и выставки, читать теоретическую литературу по искусству и художественную литературу, просматривать альбомы картин художников.

Работу над темой по композиции нужно начинать с наблюдений, с зарисовок природы. Творческая личность всегда стремится к постоянному поиску материала в окружающей жизни. Если встретился интересный материал и найдена композиционная пластическая идея, её стоит воплотить в жизнь.

Следующим этапом работы над композицией будет сочинение, работа над эскизом. Эскиз – это проект картины. Задача эскиза – выявить основную идею замысла, определить формат изображения, найти тональное и цветовое решение, расположить и задать размер главного элемента, композиционные средства для его выделения. Эскизы можно выполнить линией, тоном и цветом. Линия определяет величину и расположение основных масс композиции. Светотеневое решение выполняется тоном, ведётся расстановка тональных акцентов. Цветом находится колористическое решение. Рамка эскиза намечается тонкой лёгкой линией графитовым карандашом. В рамке вся композиция будет видна вся целиком, обобщённо. Сначала определяется пластическое решение композиционного центра, его местоположение и размер, определяются выразительные средства для его выделения. Обычно, в композиционном центре располагают самое тёмное или самое светлое пятно, самые яркие цвета. Композиционный центр может быть построен на основе цветового, светотеневого контрастов. Найденное точное сочетание контрастов и красиво решённая задача общего колористического решения – вот залог успешного эмоционального восприятия картины в целом. От многоцветности цветового решения композиции страдает выразительность колорита. Колорит должен восприниматься ясно, чётко. Доминирующие цвета определяют общее эмоциональное воздействие колорита. Другие цвета дополняют колорит. Это могут быть оттенки доминирующих цветов. Зачастую, колористическое решение принимается в цветовой паре, на сочетании двух цветов, иногда, на основе одного или сочетании трёх цветов. Домини-

рующие цвета между собой находятся в определённых отношениях в размере цветового пятна и их насыщенности. Тренировка зрительной памяти и рисование по памяти и по представлению, – в этом заключается работа над эскизом.

Обсуждение эскизов ребятами – это первые уроки композиции, заинтересованный разговор о законах построения формы в пространстве, о её содержании, выразительности. На этом этапе идёт самое настоящее обучение, взаимообогащение ребят. Анализируя свои рисунки, они осваивают «буквы алфавита», складывают их в определённой последовательности в слоги. Первый слог – композиция. Второй слог – рисунок. Третий слог – колорит. Читают рисунки по слогам. [4, 142].

Для придания композиции правдивости, достоверности необходимо пополнять запас мотивов с натуры. Необходимо, чтобы учащиеся выработали в себе привычку «собирать натуральный материал». Натуральный материал для построения образа нужно использовать творчески. Картина является результатом внутренних переживаний, впечатлений, чувств художника от увиденного, услышанного, пережитого.

Выполнение непосредственно рисунка в натуральную величину – это следующий этап в работе над композицией. При увеличении формата от фор-эскиза к реальной величине нужно как можно более точно перенести рисунок. Обычно используют способ перенесения рисунка по клеткам.

Итоговый этап композиции – выполнение картины в реальном размере. Важно не потерять точность пропорций элементов композиции, выразительность цветового пятна, правильно расставить акценты. Чем более контрастно в цветовом или тоновом решении выполнен композиционный центр картины, тем сильнее и ярче он виден, в первую очередь становится заметен глазу наблюдателя. Если достоинства найденного композиционного решения сохранены и приумножены, значит работа заслуживает уважения и похвалы. Каков размер цветового пятна, какова его освещённость, насколько резок контраст по отношению ко всей картине – вот основные вопросы, которые надо решить наиболее точно на итоговом этапе работы над композицией. Каждый элемент в картине должен быть выделен настолько, насколько он важен. Всякий раз, начиная с детьми новую тему в композиции, важно проходить с ними эти этапы работы снова и снова. Результаты не заставят себя долго ждать.

Список литературы

1. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Сост. Н. Н. Ростовцев и др. – М.: Просвещение, 1989. – 207с.
2. Тропина, Т. Н. Основы декоративной композиции: учебно-методическое пособие / Т. Н. Тропина, В. И. Беляев. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2005. – 72 с.: ил. (16 с.)
3. Корепанова О. А. Композиция от А до Я: ассоциативная композиция / О. А. Корепанова. – Ростов н/Д: Феникс, 2014. – 458 с. – (Профессиональное мастерство).

4. Плюхин В. У. Творчество – у истоков гражданственности: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1989. – 174 с.

РАБОТА НАД РАЗВИТИЕМ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Т. Л. Бедерина

Заслуженный работник культуры РФ, директор МОУ ДОД «Центральная детская школа искусств», художественный руководитель и дирижер Образцового художественного коллектива Министерства образования и науки РФ академического хора «Детство», г. Благовещенск

Методы и приемы работы с детским хором, как известно, имеют специфику. Главное заключается в том, что необходимо учитывать возраст детей, и возрастные особенности восприятия, темпов продвижения в обучении и т. д.

Одна из основных задач деятельности хормейстера – поиск такой формы работы с детьми, которая обеспечивала бы высокую результативность репетиционного процесса и позволяла сохранять устойчивое внимание и интерес детей к пению. Методика проведения занятий по воспитанию и развитию голоса строится на основе: соблюдения норм гигиены; сознательного выполнения тренировочных упражнений; постепенности и последовательности, т. е. на последовательном включении в работу определенных групп мышц, участвующих в голосообразовании. Основа принципа – это систематический переход от простого к сложному, от легкого к трудному. Систематическое выполнение тренировочных дыхательных и резонаторно-артикуляционных упражнений способствует быстрейшему их усвоению и закреплению; повторности – голосовое упражнение, выполненное один раз, не вызывает каких-либо устойчивых и существенных изменений. При постоянной тренировке развивается автоматизм.

Приемы, благодаря которым уравниваются партии в хоре:

При формировании средних партий отдается предпочтение детям с более развитым гармоническим слухом; при формировании крайних голосов, учитываются диапазонные и регистровые возможности учащихся; у детей с высокими голосами в партии SI наблюдается высокая степень износа голосов и хуже, чем в других партиях развит гармонический слух, потому что нет гармонической нагрузки; партия SII – идеальная партия для развития. Здесь есть и фальцетная нагрузка и гармоническая. Кроме этого, дети немного используют грудной регистр; в партии A не развит фальцетный регистр, особенно, у AII, отсюда отсутствует подвижность, виртуозность; в партии AI больше развивается гармонический слух, чем в партии AII, их партия выполняет функцию фундамента.

Приемы, способствующие равномерному развитию детей:

Если в хоре много «гудошников», как можно дольше используют в работе произведения на унисон; если «гудошников» мало, они пе-

реводятся в партию SI; в хоре используется вокальная тренировка на развитие гармонического слуха у детей. Она заключается в том, что дети во время разучивания произведения, вместе исполняют каждую партию хоровой партитуры; для развития гармонического мышления, во время разучивания произведения, партии переставляются, то есть SI поют партию S, SII поют партию SI; AI поют партию AII; AII поют партию AI и т. д.

Эффективные методы в работе с учащимися:

Хоровое сольфеджио с использованием «ручных знаков»; фонопедический метод развития голоса В. В. Емельянова; дыхательная гимнастика Л. Н. Стрельниковой; звуковая гимнастика (самомассаж биологически активных точек (БАТ) Э. М. Чарели).

В упражнениях хорового сольфеджио объединены три важных компонента: зрительный, слуховой, двигательный.

Ручные знаки – суть не только действия, которые концентрируют внимание детей – это еще и установление прочных условно-рефлекторных связей. Такие систематические упражнения с ручными знаками интенсивно развивают координацию между голосом и слухом, при этом закладываются основы ладового слуха.

Для решения координационных и мышечно-тренировочных задач наиболее эффективным является фонопедический метод В. В. Емельянова.

Данный метод является подготовительным, вспомогательным и фонопедическим по отношению к вокальной педагогике. Высокая энергетика и мощная артикуляция предохраняет голос от изнашивания. Диапазон увеличивается на две октавы, а при распевании до 3-х октав. Сутью этого метода являются комплексы координационно-тренировочных упражнений, способствующие включению всех мышц голосообразующего аппарата, накоплению энергетического потенциала, необходимого для максимальной подачи звука. Фонопедический метод В. В. Емельянова дает возможность каждому ребенку раскрыть возможности своего голоса.

Если использовать весь комплекс методики, то за короткий период можно сформировать устойчивый навык фонации, выработать эстетически приемлемое вибрато, активизировать весь мышечный комплекс голосового аппарата, давая достаточно интенсивный звук.

На занятиях хора, прежде всего, уделяется внимание правильному дыханию. Рекомендация дышать животом наиболее понятна детям, особенно маленьким, диафрагма же автоматически включается в работу.

Тренировочная работа по владению полным дыханием строится так, что бы, выполняя упражнения, занимающийся не думал бы о том, как он дышит – дыхание должно явиться следствием выполненных упражнений.

Гимнастика А. Н. Стрельниковой не только восстанавливает певцам дыхание и голос, но и вообще чрезвычайно благотворно воздействует на организм в целом.

Звуковая гимнастика

Самомассаж биологически активных точек (БАТ) – отличное средство для поддержания в хорошей форме голосового аппарата и профилактики заболеваний верхних дыхательных путей и других неизменно важных органов.

Используя точечный массаж с подключением «звуковой волны», массируются внутренние стенки голосового аппарата. Такой массаж называется вибрационным. Звучание должно быть на звонких щелевых – «Ж», «З», «В» и сонорных «М», «Н», «Л», «Р». Полезно проводить самомассаж за 1 час до репетиции или выступления, а дома самостоятельно каждый день по утрам.

Особое внимание следует уделять вокально-тембровой окраске хора. «Пение, прежде всего, должно быть красивым», – говорил А. В. Свешников, – ни вокальная техника, ни музыкальный темперамент, ни талант артиста, который хочет передать глубину, силу, оттенки переживаний, ни самая сильная, высоко звенящая нота в голосе певца – ничто не произведет должного впечатления, если в голосе нет красоты»

Наряду с развитием у детей певческих навыков – правильного звуковедения, дыхания, фразировки, расширение диапазона, работой над интонационной чистотой, строем, ансамблем – исполняемые произведения развивают у детей повышенный интерес к хоровому искусству.

Список литературы

1. Струве Г. А. Хоровое сольфеджио: метод. пособие для детских хоровых студий и коллективов / Г. А. Струве. – М.: Музыка, 1988.
2. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г. П. Стулова. – Москва : Классикс Стиль, 2005.
3. Щетинин М. Н. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой. – М.: Метафора, 2010.
4. Емельянов В.В. Фонопедический метод развития голоса: Методическая разработка, сост: И. Трифонова. – СПб., 2000. – 28 с.
5. Халабузарь П. А., Попов В. С. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.
6. Тевлина Б. Г. Работа в хоре – методика, опыт / Б. Г. Тевлина. – М.: Профиздат, 1977. – 128 с.
7. Попов, Н. Н. Добровольская. – М.: Просвещение, 1990. – 234 с.
8. Свешников А. В. Хоровое пение – искусство истинно народное. – М., 1962. – С. 19–58.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Т. Л. Бедерина

Заслуженный работник культуры РФ, директор МОУ ДОД «Центральная детская школа искусств», художественный руководитель и дирижер Образцового художественного коллектива Министерства образования и науки РФ академического хора «Детство», г. Благовещенск

Хоровое искусство является одной из разновидностей музыкального искусства, а хоровое исполнительство – одной из разновидностей музыкального исполнительства.

Так же, как и другие виды музыкального искусства, хоровое исполнительство имеет свои специфические особенности:

а) человеческий фактор (хор – живой организм, состоящий из мыслящих и чувствующих людей). В большинстве хороведческой литературы специфика хора связывается в первую очередь с его вокальной природой. Остается без внимания тот факт, что хор составляют не голоса, а обладатели голосов – живые, мыслящие и чувствующие люди. Между тем это весьма важный момент, определяющий специфику и хорового «инструмента», и хорового исполнительства, ибо качество хора зависит не только от звучания хоровых голосов, но и от того, как относятся певцы друг к другу и к своему руководителю. Поэтому одной из главных задач, стоящих перед руководителем хора, является – установление с певцами творческого и делового контакта.

б) наличие дирижера, являющегося творческим посредником между автором и певцами. Дирижер и режиссер, как и педагог-воспитатель, фактически разрабатывают драматургию педагогического действия. Среди факторов, способствующих установлению контакта, можно назвать творческий облик руководителя и его музыкальный и человеческий авторитет, природную одаренность и артистизм, практический опыт и, конечно, педагогические способности.

Средствами педагогического общения дирижера с хором являются исполнительский показ (голосом или на инструменте), речь, образность речи, а также неречевые средства общения – облик, жесты, мимика, интонация. Шутка, юмор – тоже вид образной речи. К. С. Станиславский рекомендовал начинающим актерам упражнения, в которых взгляд, мимика, жест не дополняют, а заменяют словесный текст.

в) специфика инструмента (человеческий голос). В отличие от музыканта-инструменталиста инструментом хорового исполнителя является певческий голос. Певец не может взять свой инструмент в руки, рассмотреть его устройство. Придать гортани нужное, наиболее удобное и выгодное положение он может только интуитивно. Способ извлечения звука – дыхание – также не поддающийся наблюдению сложный процесс. Недоступны наблюдению и способы повышения и понижения звука, поскольку выполняются скрытыми в гортани головными связками, функции которых чисто рефлекторны. Очень полно и практически исчерпывающе эти критерии сформулировал извест-

ный русский вокальный педагог И. П. Прянишников: владеть голосом – «значит уметь распоряжаться дыханием, давать звук мягко и чисто, без всяких посторонних немзыкальных примесей, вредящих его качеству, владеть всеми ступенями силы и тембра, разными способами связывания звуков, в возможно большей степени владеть вокализацией и, наконец, обладать хорошей дикцией, то есть правильным и отчетливым произношением текста».

Проблема стиля в хоровом исполнительстве

Осознание исполнителем закономерностей использования различных модификаций темпа, динамики, штрихов, тембра, характера фразировки – необходимое условие убедительной интерпретации. Но все эти элементы исполнительской выразительности реализуются в рамках определенного стиля. Познание стиля возникает только при условии полного и глубокого знания всего его творчества. Для этого требуется переиграть не один десяток партитур автора и его современников и, кроме того, «войти» в созвучную ему эпоху всеми возможными путями – через живопись, поэзию, историю, философию. Совокупность произведений многих художников, связанных общими принципами метода, стиля, содержания, мировоззрения, образует направление. Направление обычно берет свое начало от исполнительской манеры какого-либо большого артиста или руководимого им музыкального коллектива (хора, оркестра, ансамбля). Развиваясь в творчестве последователей, подобная характерная манера постепенно складывается в определенный, отличающийся особенностями и традициями интерпретации исполнительский стиль, школу. Так, например, создавался известный игумновский стиль исполнения музыки Чайковского, данилинский стиль исполнения хоровых сочинений Кастаньского и Рахманинова, исполнительский стиль Московского Синодального хора и петербургской Придворной певческой капеллы, Государственного русского хора и Московского камерного хора. Яркой стилистической индивидуальностью отличается творчество А. Д. Кастаньского, о котором Асафьев писал: «Он – единственный мастер русского хорового письма и тончайший знаток народного творчества, создатель естественного, а не школьно-педагогического стиля русской хоровой полифонии и гармонии». А. Т. Гречанинов шел по пути сознательного синтеза различных стилей. Беря за основу мелодичного распева, композитор, по его словам, стремился «симфонизировать» формы церковного пения. При этом он облакал их в пышный гармонический наряд. Большинство его светских хоров отличают мелодичность, красивая гармонизация, яркая образность, умелое использование хоровых красок, вокальное удобство. В романтическую эпоху произошла коренная ломка исполнительского стиля, наполнившегося пылкостью, восторженностью, чувственной экзальтацией. Наконец, во второй половине XIX в. вместе с расцветом реализма неотъемлемыми качествами исполнительства стали объективность, психологизм, искусство художественного перевоплощения. Классический стиль исполнения характеризуется особым вниманием к точности текста,

метрической строгостью и четкостью, отчетливым обозначением первых долей тактов. Прямой противоположностью классического является романтический стиль исполнения. Представители этого стиля исходят не из нотных знаков, а из образных ассоциаций, рожденных текстом; не из конструктивных деталей, а из поэтической картины. Примером противопоставления классического и романтического стилей в хоровом исполнительстве могут служить петербургская Придворная певческая капелла и московский Синодальный хор.

В программах концертов любого достаточно продвинутого хорового коллектива можно встретить произведения от XVI в. до наших дней. Верное понимание и передача стиля исполняемой музыки является одной из важнейших проблем хорового исполнительства, весьма актуальной и сложной.

Список литературы

1. Соколов В. Работа с хором. М., 1967.
2. Романовский Н. Хоровое искусство. М., 1967.
3. Тевлин Б. Г. Работа с хором. М., 1972.
4. Шамина Л. Работа с хоровым коллективом. М., 1985.
5. Струве Г. А. Школьный хор. М., 1985.
6. Соколова Т. В. Хрестоматия по практике работы с хором. Издательство «Планета музыки», 2009.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО РАБОТЕ С ХОРОМ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ А САРРЕЛЛА

Т. Л. Бедерина

Заслуженный работник культуры РФ, директор МОУ ДОД «Центральная детская школа искусств», художественный руководитель и дирижер Образцового художественного коллектива Министерства образования и науки РФ академического хора «Детство», г. Благовещенск

В практике хорового пения существуют две формы исполнения: пение с сопровождением и пение без сопровождения (а'саррелла). Принято считать пение а'саррелла высшей формой хорового исполнительства, и это справедливо. Многоголосное пение без сопровождения – труднейший и наиболее богатый выразительными возможностями жанр хорового искусства, основа творческих достижений хора.

Пение а'саррелла требует от хора большой культуры, технического мастерства. Принципиальной разницы в работе над тем или иным видом хорового пения нет. Во всех случаях необходимо добиться, чтобы хор пел выразительно и чисто. К. Пигров «Умение петь диатонические и хроматические полутоны – это основной фундамент на котором строится правильное, безукоризненно чистое интонирование».

Унисонный строй – важнейшая предпосылка для успешной выработки хорошего вертикального (гармонического) строя. Унисон в пе-

реводе с итальянского *unisono* – единозвучие. Поэтому в работе над интонацией важнейшим фактором хорового строя является работа над единообразным звукоизвлечением, единой манерой воспроизведения певцами гласных. Неправильное или разное формирование гласных может привести к нечистоте интонации. Очень важно понимать природу «высокой интонации» и знать, что способствует пению в высокой позиции (а значит интонационно чисто). В пении можно условно выделить деятельность трех элементов: дыхания, голосовых связок, резонаторов. Функционирование каждого из них оказывает влияние на интонацию.

Дыхание непосредственно связано с высотой тона и взаимодействует с голосовыми связками, а именно: при усилении дыхания и при неизменном натяжении связок тон повышается (нередко от дирижера можно услышать замечание хору: «Вы поете не на дыхании, а значит позиционно «низко», «спущенным звуком», вяло»).

Связь между дыханием и качеством интонирования несомненна! Соответствующая эмоциональная настройка певцов, пробуждение у них желания петь, должное участие верхних резонаторов, отчего голос приобретает блеск и звонкость («летучесть») также влияет на чистоту интонации.

Добиваясь чистоты строя (вертикального, горизонтального) необходимо помнить правила П. Г. Чеснокова: чистые интервалы исполняются устойчиво; большие интервалы требуют одностороннего расширения; малые интервалы одностороннего сужения; увеличенные – двухстороннего расширения; уменьшенные – двухстороннего сужения.

Но: сделаем поправку на «требование слуха». В. Теплов: «...тонкость слуха в различении высоты еще не гарантирует точности интонирования, чувствительность к точности интонации – это чувствительность к ладовым окраскам звуков». То есть ладовое осознание интервалов является критерием точности их исполнения.

В зависимости от исполнения интервала в ладу, от наличия его в составе устойчивых и неустойчивых тонов, меняется его эмоциональное восприятие, меняется и трудность его интонирования.

Правила интонирования ступеней обусловлены также ладовыми закономерностями, а именно: высокое исполнение III и VI ступеней в мажоре, I и V ступени в миноре; II ступень минора интонируется высоко как вводный тон параллельного мажора; натуральные VI и VII ступени минора интонируются низко.

Интонирование хроматических ходов должно быть связано с гармонической последовательностью аккордов. В музыкальной терминологии интонирование аккордов называется гармоническим строем. Работая над гармоническим строем, необходимо учитывать функциональное значение аккордов, в которые входят данные звуки. Работа над строем может быть успешной только в том случае, если у певцов, кроме сознательного отношения к интонированию, будет всегда сохраняться интуитивный навык «подстраивания» во время пения.

Полезно прослушивание (выстраивание) аккордов вне ритма (с помощью ферматных остановок). Тщательная работа по голосам. (прочтение партий А, SII и т. д.). Необходимо обратить внимание на высокое интонирование вводного тона гармонического минора, устойчивое интонирование ходов на восходящие ч. 4 и ч. 5.

Чистое интонирование имеет решающее значение при исполнении хоровых произведений без сопровождения. Поэтому работать над чистотой интонации необходимо постоянно. Для исправления фальшивой интонации могут помочь следующие приемы: пение упражнений в среднем регистре на пиано и упражнений в филировке (от р к \acute{r} ; и от \acute{r} к р); упражнения с мелодическим движением в медленном темпе. Сверху вниз, сохраняя на нижних нотах высокую позицию звука; упражнения на стаккато, с закрытым ртом по полутонам и тонам; повышение общего тонуса поющих; впеваемость (прочное освоение хором произведения, не путать с механичностью исполнения); унисонное пение на фермате; использование ручных знаков в качестве звуковысотного показа.

К нечистоте интонации приводит и форсировка звука, неправильное формирование гласных, (к высоким гласным можно отнести – и, э, я, е, ё), слабость голосового аппарата, болезненное состояние голосовых связок, неправильное определение рода голоса.

Выстраивание одного звука мелодии никогда не будет успешным, если при этом не будут учитываться все звуки данной фразы, мелодии.

И еще одно из, пожалуй, главных правил: работая над строем (мелодическим ли, гармоническим) нельзя игнорировать вокальную сторону. Не владея вокально-хоровой техникой хор не справится с исполнением произведения *a cappella*. Пение *a cappella* требует от певцов высокой исполнительской культуры, технического мастерства; оно оказывает сильное эмоционально-художественное воздействие не только на слушателей, но и на исполнителей.

«Чтобы в полной мере понять и оценить достоинства хорового пения, нужно слышать, как хор звучит без инструментального сопровождения... в этом случае все то особенное, что свойственно человеческим голосам – живые интонации речи, непосредственность и теплота чувств – все проступает и обнаруживается с наибольшей ясностью и исполнением». В самом деле, эти слова Александра Васильевича Свешникова -прекрасного знатока вокального искусства – подчеркивают, что наиболее привлекательным видом хорового исполнения является пение без сопровождения.

Список литературы

1. Чесноков П. Г. Хор и управление им / П. Чесноков. – М., 1961. – 154 с.
2. Емельянов В. В. Развитие голоса. – Спб.: Издательство «Лань», 1997. – 189 с.
3. Емельянов В. В. Фонопедический метод развития голоса: Методическая разработка, сост: И. Трифонова. – Спб., 2000. – 28 с.
4. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика / В. Л. Живов

5. Халабузарь П. А., Попов В. С. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.
6. Добровольская. – М.: Просвещение, 1990. – 234 с.
7. Свешников А. В. Хоровое пение – искусство истинно народное. – М., 1962.
8. Струве Г. А. Школьный хор: кн. для учителя / Г. А. Струве – М.
9. Струве Г. А. Хоровое сольфеджио: метод, пособие для детских хоровых студий и коллективов / Г. А. Струве. – М.: Музыка, 1988. – 71 с.
10. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г. П. Стулова. – М.
11. Тевлина Б. Г. Работа в хоре – методика, опыт / Б. Г. Тевлина. – М.: Профиздат, 1977. – 128 с.
12. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1988. – 384 с., 17 ил.

АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В КЛАССЕ ГИТАРЫ

Т. Е. Белова

педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. Самара

Ансамбль в системе музыкальной подготовки учащегося ДШИ необходим для освоения специфики исполнительского искусства, расширения музыкального кругозора, знакомства с музыкальной литературой. Ансамбль стимулирует формирование коммуникативных свойств личности, необходимых для становления артистической восприимчивости учащегося. Приобретение учащимися навыков коллективного музицирования является составляющей комплексного воспитания любого музыканта.

С самого раннего возраста дети привыкают к музыке, естественно и легко воспринимают её и стараются понять с таким же любопытством, как и другие явления окружающего мира. Поэтому в начале занятий музыкой учащегося необходимо заинтересовать, используя его природную любознательность. Лучшим средством для этого является игра в ансамбле преподаватель – учащийся. Материалом для ансамбля могут служить уже накопленные сознанием и слухом детей музыка к кинофильмам и мультфильмам, детские песни: В. Шаинского, Г. Гладкова, Е. Крылатова, Б. Савельева.

Даже играя одну ноту, учащийся знакомится с диапазоном гитары, с названием струн, осваивает ритмические закономерности, элементарную динамику, а так же первоначальные игровые движения. У учащихся развивается звуковое воображение: дети с удовольствием имитируют бой башенных часов, призывы кукушки, эффекты эха. Преподаватель создаёт условия для развития ярких музыкальных впечатлений, и что особенно важно – это музыкальный контакт, обычно способствующий появлению большей инициативы учащегося. Игра в ансамбле с преподавателем включает в себе возможность передачи музыкального опыта, эстетических взглядов преподавателя учащемуся непосредственно в процессе исполнения музыкального произведения.

Целесообразно начинать занятия с доступных детям произведений, где технические трудности преодолеваются сравнительно легко, а всё внимание направляется на художественные цели. Иногда преподаватели дают слишком сложные произведения, не соответствующие техническому оснащению учащихся. Дети проявляют повышенный интерес тогда, когда они не чувствуют собственной беспомощности, а получают удовольствие от результатов своей работы. Лучше разучить несколько нетрудных пьес и играть их на хорошем художественном уровне, чем недостаточно уверенно и осознанно исполнять одну сложную.

Опыт работы в данном направлении показывает, что учащимся моего нравится ансамблевое музицирование. Начинаем заниматься этим видом деятельности с подготовительного класса на самых лёгких пьесах из сборника Н. Ивановой – Крамской «Школа исполнительского мастерства юного гитариста». Очень удобно, что пьесы для дуэтов расположены по принципу возрастающей трудности. Представлены и лёгкие переложения классических произведений, обработки народных песен и танцев, оригинальные пьесы, написанные для гитары.

Ансамбли по своему составу могут быть разнообразными: преподаватель – учащийся, можно объединить учащихся в дуэты, трио, квартеты или создать большой ансамбль, состоящий из 8-12 человек. Одной из важных задач является подбор участников ансамбля, равных по музыкальной подготовке и владению инструментом. Необходимо учитывать и межличностные отношения участников ансамбля. Если коллектив состоит из людей, уважающих друг друга, то занятия проходят более результативно, дети чаще встречаются, интенсивнее репетируют. Благоприятный морально – психологический климат в ансамбле – залог успешной работы. Ансамблевое исполнение отличается от сольного, прежде всего тем, что и общий план, и все детали – это плод раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются их общими усилиями.

Синхронность является первым техническим требованием игры. Нужно вместе взять и снять звук, вместе выдержать паузы, вместе перейти к следующему звуку. В области темпа и ритма индивидуальности исполнителей сказываются очень отчётливо. Незаметное в сольном исполнении лёгкое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма в совместной игре может разрушить синхронность.

Динамика является одним из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения.

Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания и его толкования исполнителями. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения.

Для более красочного звучания ансамбля допускается расширение состава путём привлечения дополнительных инструментов. Это

может быть: скрипка, фортепиано, флейта, аккордеон. Подобные расширения способны «раскрасить» произведение, сделать его более ярким. Такой способ подходит для концертных выступлений и делает привлекательной любую, даже самую простую пьесу. Для выступлений необходимо накапливать разножанровый репертуар: произведения русских и зарубежных композиторов, обработки народных мелодий, оригинальные пьесы современных композиторов, написанные специально для гитары.

Ансамблевое исполнительство даёт учащемуся очень много: развивается чувство ритма, слух, навык чтения с листа и самое главное – чувство ансамбля, чувство ответственности за общее дело, помогает преодолеть ощущение себя как музыканта – солиста, которое является основным в классе специальной гитары. Создаются благоприятные условия для творческого общения между юными музыкантами, формируется умение находить компромисс в совместной деятельности. Игра в ансамбле вырабатывает такие личностно важные качества, как взаимопонимание и взаимответственность, а так же это оптимальная форма музицирования для детей с хрупкой, неустойчивой психикой. Совместная игра существенно снижает уровень сценического стресса и подчас является единственной возможностью выступления на публике для таких учащихся. Такие сценические опыты могут оказать положительное влияние на таких учащихся и вселить уверенность в своих силах и возможностях. Игра в ансамбле помогает юному музыканту преодолеть присущие ему недостатки: неумение держать темп, вялый или излишне жёсткий ритм; помогает сделать его исполнение более уверенным, ярким, многообразным.

Ансамбль может стать средой для творческого общения юных музыкантов. Гуманистическая психология относит общение к основным, базовым человеческим потребностям. В процессе совместного творчества ребята обмениваются не только своими представлениями, идеями по поводу исполняемых произведений, но также интересами, чувствами. Нередко зарождается настоящая дружба среди участников ансамбля. Это особенно ценно и актуально в наш век информатизации, компьютеризации, когда дети много времени уделяют «виртуальному общению».

Перед преподавателем, ведущим гитарный ансамбль, стоят задачи:

- формирование художественного вкуса юных музыкантов путём расширения репертуарного кругозора;
- создание на уроках комфортной эмоционально – психологической атмосферы, способствующей продуктивности занятий;
- формирование и развитие навыка чтения нот с листа;
- воспитание культуры ансамблевого исполнительского мастерства учащихся;
- воспитание интереса юных музыкантов к ансамблевому музицированию, посредством создания сплочённости, приобщению к участию в концертах, конкурсах, фестивалях;

- развитие активности и самостоятельности учащихся в решении исполнительских задач, анализа и обобщения знаний, умений, навыков, получаемых в процессе занятий.

Ансамблевое музицирование является одной из наиболее эффективных форм воспитания и обучения детей, обучающихся на различных музыкальных инструментах. В настоящее время ансамблевое исполнительство успешно развивается во всём мире как в профессиональной музыкальной культуре (академической, эстрадной, фольклорной), так и в сфере дополнительного музыкального образования.

Список литературы

1. Иванова – Крамская Н. Школа исполнительского мастерства юного гитариста. – Ростов – на – Дону: Феникс, 2009.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971.
3. Катанский А. В., Катанский В. М. Школа игры на шестиструнной гитаре. – Москва, 2001.

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Н. Н. Вагин

Доцент, факультет культуры и искусств, ГБОУ ВПО ТГПУ, г. Томск

Изучение правил изображения на занятиях живописью в вузе следует проводить параллельно с изучением различных техник живописи.

Анализируя произведения художников XV – XX вв., выявляем два основных метода живописной работы – живопись «а-ля прима» (живопись, основанная на мастерстве и эмоции, выполненная с натуры в один красочный слой без предварительных технических подготовок за один сеанс) и многослойная классическая живопись, выполненная за много сеансов, хорошо обдуманная и технически тщательно подготовленная. Главные этапы последовательного нанесения красочных слоев в технике многослойной масляной живописи были открыты в эпоху Возрождения и на протяжении веков претерпели только некоторые изменения. Анализируя работы прошлых веков (итальянской, фламандской школ живописи) исследователи Л. Е. Фейберг и Ю. И. Гренберг [1] выделяют трёхслойное построение красочной поверхности по белому или тонированному грунту – «имприматуре», введённой как один из структурных элементов изображения, а именно:

1. Рисунок + композиция холста;
2. Подмалевок, в котором решаются основные цветотональные задачи;
3. Основная прописка цветов всех форм и объемов холста;
4. Завершающий слой лессировок, рассчитанный на оптическое смешение цветов под слоями цветных лаков.

Изучая, как основу, технику живописи «старых» мастеров, в зависимости от поставленной задачи, в длительной работе можно применять:

- *Композиционно-силуэтный подмалевок*, закладывающий отношение плоских пятен по цвету и тону;
- *Тонально-моделирующий*: по тонированному грунту светлыми красками (белилами) выбирать освещенные места натуры.

Набором упражнений для изучения такой живописи могут быть:

- Этюды методом многослойной масляной живописи, выполняемые на белом грунте с гризайльным подмалевком и последующими прописками цветом и лессировками.
- Этюды методом многослойной масляной живописи, выполняемые на тонированном грунте (имприматуре) путем первоначального высветления освещенных мест белилами и последующими цветными лессировками.
- Этюды на основании композиционно-силуэтного цветного подмалевка, задающего отношения больших плоских пятен. Дальнейшее прописывание предполагает живописную разработку внутри каждого цветового пятна и с последующими обобщающими лессировками.
- Этюды на белом грунте методом «а-ля прима» без подмалевка.
- Подмалевок гризайльный – вид подмалевка, в котором закладывается диапазон тональных отношений от самого темного до самого светлого. В результате выявляется форма, ритмы, освещенность. Написание полноцветного портрета на основе гризайльного подмалевка при помощи использования последующих цветовых лессировок – классический метод портрета.

При работе с *гризайльным (монокромным) подмалёвком* рекомендуются следующие правила:

- Писать достаточно жидкими красками на «тройнике» (пинен, льняное масло, лак для живописи). Все это в равных частях нужно смешать перед сеансом живописи – 1:1:1;
- Изображение вести сдержано, избегая ярких бликов, не обращать внимание на сильные контрасты светотени;
- Перед выполнением дальнейших лессировок дать возможность нижнему слою просохнуть. Также сушить холст после каждого слоя лессировок. Лессировка – тонкий прозрачный красочный слой;
- Тени оставлять в тонких лессировочных слоях, чтобы не забивалась фактура холста;
- Свет писать «корпусно» (укрывистым, рельефным слоем, т. е. пастозно);
- После высыхания корпусных слоев провести дальнейшую окончательную проработку тонкими лессировочными слоями или одним обобщающим тонким слоем лессировки;
- Каждый слой краски (прописка) наносится по всей работе в течение одного сеанса.

Различают «натертую» на холст лессировку; «заливную» лессировку или «глубокую» – используются только прозрачные краски; «мутную» лессировку – используются кроющие краски, но в жидком состоянии.

«Пастозное», оно же «корпусное», оно же «кроющее» письмо – нанесение краски толстым слоем в расчёте на поверхностное отражение света. Пастозная фактура создаёт ощущение движения от плоскости холста на зрителя.

Студентам можно рекомендовать упражнения в разных приемах нанесения краски на холст. Мазки по характеру можно разделять на:

- Флейцованный (заглаженный);
- Ретуширующий (натертый почти всухую);
- Свободный (для этюдов);
- Раздельный.

Список литературы

1. Фейберг Л. Е., Гренберг Ю. И. Секреты живописи старых мастеров / Л. Е. Фейберг, Ю. И. Гренберг. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 322 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОДАРЕННОСТЬ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНО-ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ

Л. А. Винокурова

Педагог дополнительного образования МБОУ ДОД Центр дополнительного образования детей «Ступени», г. Сочи

Одаренность – это способность к выдающимся достижениям в любой сфере человеческой деятельности. Понятие «одаренность» происходит от слова «дар» и означает особо благоприятные внутренние предпосылки развития личности. Под одаренностью ребенка понимается более высокая, чем у его сверстников восприимчивость к обучению и более выраженные творческие проявления. Подлинная одаренность проявляет себя через творческое мышление и творческие способности.

Для музыкантов истинная одаренность обнаруживает себя в своеобразии, свободе и продуктивности музыкального самопроявления, в таинственном даре «уметь раньше, чем знать». Проявление музыкальной одаренности, соотношение способностей и одаренности неповторимо индивидуальны, они также зависят от возраста детей. Музыкальная одаренность проявляется значительно раньше других видов одаренности. Как показывают наблюдения и библиографические данные выдающихся музыкантов, музыкальные способности проявляются очень рано. У одаренных к музыкальному исполнительству детей рано раскрываются виртуозно-техническое музыкальное дарование (психомоторика), дар интерпретатора, то есть дар глубокого понимания и индивидуального прочтения музыки и дар композиционного творческого мышления.

Развитие одаренных детей проходит более успешно, если деятельность педагога базируется на основе:

- создания благоприятной психологической атмосферы для всего творческого процесса;

- внимания к индивидуальным психологическим и возрастным особенностям одаренного ребенка;
- подготовки учащегося к концертной деятельности;
- организации самостоятельной творческой работы воспитанника;
- проведения разъяснительной работы с родителями, с целью создания у них адекватного представления о способностях своего ребенка.

В работе с одаренным ребенком приходится оценивать как положительные, так и отрицательные стороны его личности, его отношение к музыке, его исполнительские качества. Одаренный ребенок – это не всегда «блестящий» ребенок. Известный швейцарский психиатр К. Г. Юнг отмечает, что «одаренный ребенок может иметь неблагоприятные характеристики: разбросанность, голова полна шалостей; он – нерадливый, халатный, невнимательный, озорной, своенравный...» [1,155]. В своей практике мы сталкиваемся с такими детьми и чтобы сильнее раскрыть их таланты требуется большая *воспитательная работа*. Эта работа должна быть направлена на воспитание такой личности, которая станет «воспитателем» собственных способностей.

Педагог не только учит петь, играть на музыкальном инструменте, а также помогает формированию личности, опираясь на основные нравственные критерии добра и зла.

Музыкально-одаренные дети характеризуются некоторыми общими чертами:

- с самого раннего возраста они отличаются повышенным любопытством к любым звучащим объектам, незнакомым тембрам;
- в 2-3 года они хорошо различают все мелодии, хорошо интонируют;
- узнав названия нот, интервалов, аккордов, быстро их запоминают, рано и свободно читают ноты с листа;
- одаренные дети способны концентрироваться на музыкальных занятиях, исключая другие, в том числе и общение с другими детьми;
- они рано выделяются быстрым и прочным запоминанием музыки;
- рано проявляется способность подбирать на инструменте по слуху;
- сравнительно легко одаренные дети овладевают двигательной техникой, зачастую на нескольких инструментах одновременно;
- у них наблюдается склонность импровизировать на инструменте, вскоре после систематических занятий они пытаются сочинять и записывать свои сочинения.

Признаки одаренности важно наблюдать и изучать на протяжении всего процесса обучения, корректируя применение педагогических методов в соответствии с развитием ребенка.

На что же должен обратить внимание педагог при работе с музыкально- одаренными детьми?

Прежде всего, необходимо создать на занятии благоприятную атмосферу взаимопонимания. Во время общения педагогу необходимо постоянно стимулировать ребенка к творчеству. По своей природе детское творчество синтетично и часто носит импровизационный

характер. Оно дает возможность судить об индивидуальных особенностях ребенка. К примеру, для более выразительного исполнения мелодии я придумываю подтекстовку. Воспитанник тут же предлагает свой вариант подтекстовки, на первый взгляд менее удачный. Стараюсь сразу не выражать негативного мнения, наоборот, спешу похвалить за активность, и вскоре нахожу, что «по смыслу» вариант воспитанника больше подходит, чем мой, хоть и не совсем ритмичный. И эту мысль тоже озвучиваю, так как ребенку необходимо это знать. Он должен понимать и видеть все свои плюсы, и также видеть и понимать свои минусы. Минусы, как и плюсы служат двигателем в творческом развитии ребенка. Задача педагога в соблюдении баланса. Если ребенку больше указывать на его недостатки, чем хвалить, то у него может сформироваться неуверенное отношение к своим возможностям, что может негативно отразиться на его результатах.

Необходимо хвалить детей. Даже самые незначительные достижения, если они требовали времени и усердия, должны восприниматься всерьез.

Похвала – это витамин роста личности.

Оценивание работы воспитанника весьма ответственный момент. При работе с одаренными детьми необходимо избегать 2-х крайностей:

- возведение ребенка «на пьедестал почета», подчеркивание его особых способностей;
- публичное принижение достоинства или игнорирование интеллектуальных успехов во время борьбы со «звездной болезнью».

К любому ребенку необходимо относиться с реальной оценкой его «пошаговых» успехов, оставляя «надежду на лучшее...».

Для успешного развития музыкальных способностей ребенка педагог должен всячески поощрять его самостоятельность. В работе с одаренными детьми наиболее эффективными из современных педагогических технологий являются *технологии продуктивного обучения*. Эти технологии позволяют понять точку зрения учащегося и помочь ему быть самостоятельным при обучении, использовать проблемные, проектные виды деятельности.

Продуктивная (поисковая) деятельность формируется непосредственно самим обучающимся. Педагог выступает только как направляющий. Знания воспитанник «добывает» сам, но под контролем педагога. Обучение на продуктивном уровне более интересно для ребят. Они становятся «поисковиками», «разведчиками» в обучении, позиция воспитанника становится более активной, он «штурмует» интернет, «засыпает» вопросами педагога. Задача педагога так строить ответы, чтобы открывались новые вопросы, которые еще больше заинтересуют воспитанника и направят его к поиску новых знаний, новых ответов. Нарастает увлеченность ребенка предметом. Педагог может радоваться. Ведь *увлеченность предметом* – главное условие для достижения глубоких знаний и творческих успехов воспитанника.

Также в работе с одаренными детьми с успехом можно применять *проблемную технологию*.

Пример по курсу «Классическое фортепиано». Воспитанник разучивает по нотам пьесу. Играя гаммообразный пассаж, он «спотыкается». Пассаж несложный, но ученик не смог его сыграть ровно, без остановок. Педагог обозначает проблему вопросом: «Ты почему сыграл пассаж неровно? В чем причина? Ты не знаешь нот? Да нет, знаешь... А может все дело в пальцах? Подумай. Почему запутались пальцы? Если бы ты применил «законы» аппликатуры, то пальцы бы не запутались. Вспомни правила и все получится. Не нужно смотреть в ноты, просто вспомни правила...»

Подумав, воспитанник вспоминает правила и пассаж получается – все просто!

Особенностью данной технологии является реализация идеи – обучение через «открытие». Ребенок сам «открывает закономерность» применения аппликатурных правил в том или ином фактурном изложении музыкального материала.

Очень эффективна в работе с одаренными детьми *технология проектного обучения*. Проект – это буквально «брошенный вперед», прообраз какого-либо объекта, вида деятельности, а проектирование превращается в процесс создания проекта.

Пример по курсу «Классическое фортепиано». Воспитаннику задается новое музыкальное произведение. Педагог: «Послушай, дружок, вот эту пьесу...». Педагог садится за инструмент и исполняет пьесу. Воспитаннику очень понравилось произведение, он с интересом слушает. Педагог: «Ну что, понравилась пьеса? Тогда вот, возьми ноты и разбирай...» Когда воспитанник знает на слух музыкальное произведение, он успешнее его учит, потому что имеет четкое слуховое представление его звучания. Чтобы эту задачу облегчить, педагог проигрывает это музыкальное произведение на занятии, но когда воспитанник дома начинает готовиться к занятию, то он с удивлением обнаруживает, что *не все моменты он помнит на слух*. Чтобы помочь ему в этой ситуации, педагог на занятии дает совет: «Знаешь, чтобы лучше понять это произведение, его надо больше слушать. Ты можешь слушать его и дома. Попробуй найти хорошее исполнение в интернете, «скинь» на «рабочий стол» или телефон и слушай сколько хочешь. Поверь, это тебе поможет...»

Воспитанник, прислушавшись к совету педагога, исследует различные интерпретации этой пьесы в интернете, слушает исполнение пьесы, создавая *проект звучания этого произведения «у себя в голове»*, а затем воплощая этот *проект* в своей игре на фортепиано.

Продуктивная деятельность, проблемные, проектные технологии направляют одаренных детей к самостоятельной работе, прививая навыки самопознания, самосовершенствования, что является самым высоким критерием оценки в системе образования.

Говоря о развитии и обучении музыкально-одаренных детей, нельзя не остановиться на вопросе исполнительского репертуара. Он должен быть интересен, ярким и соответствовать возрасту и исполнительским навыкам ребенка, а также отвечать высоким нравственным идеалам.

Предлагая юному таланту произведения сложнее его уровня исполнительства, мы предоставляем ему возможность добиться результативности усердным трудом. Когда воспитанник говорит, что ему «трудно», обычно отвечаю: «Когда трудно – тогда мы учимся, а когда легко – мы топчемся на месте...»

Одним из ярких способов личностной самореализации одаренных детей являются *концертные выступления и конкурсы*. Конкурсная деятельность имеет определенные преимущества перед другими способами личностной самореализации. Подготовка и участие в художественном конкурсе интенсивно расширяет опыт жизненных и эстетических отношений, помогает конкурсантам через активные личные переживания совершить переход к более глубокому познанию искусства, к постижению серьезного музыкального творчества. Творческий конкурс содержит в себе потенциальные возможности для саморазвития, качественного совершенствования личности. Конкурс призван открыть талант и дать ему дорогу в жизнь.

Развитие одаренной личности, ее творческой индивидуальности и реализации самобытности ребенка становится главной задачей в системе дополнительного образования и образования в целом.

Большинству педагогов непросто заниматься с одаренными детьми, так как для успешного обучения сам педагог должен быть профессионалом в своей работе, творческой личностью и с особым подходом относиться к своему воспитаннику.

Педагогическая деятельность музыканта-педагога – сложный, многоуровневый процесс. Можно различить в нем два основных направления:

- передача педагогом учащемуся своего отношения к искусству, своих знаний, умений, исполнительских навыков;
- выявление, раскрытие и развитие лучших задатков, способностей, заложенных в учащемся от природы.

Педагогическое мастерство проявляется в органичном сочетании этих двух направлений воспитания творческой личности.

Бытует мнение, что одаренные дети не нуждаются в помощи взрослых, в особом внимании и руководстве. Однако в силу личностных особенностей такие дети наиболее чувствительны к оценке их деятельности, поведения и мышления, они более восприимчивы к сенсорным стимулам и лучше понимают отношения и связи. Одаренный ребенок склонен к критическому отношению не только к себе, но и к окружающему. Отсюда логически выводится мысль, что при работе с музыкально-одаренным ребенком педагог должен в несколько раз повысить требования к себе не только как к педагогу, а в первую очередь как к музыканту. Педагог – инструменталист должен быть в хорошей «исполнительской форме», должен быть требователен к своему «игровому аппарату», не терять исполнительских навыков, все время работать над собой, являться «живым» примером для подражания у своих воспитанников.

Еще одной из эффективных форм работы с одаренными детьми является *коллективное музицирование*, благодаря которому дети при-

обретают *навыки ансамблевой игры*. На занятиях по ансамблю ребята стараются слушать не только свое исполнение, но и исполнение своего товарища, тем самым развивая слуховые, ритмические навыки, моторику рук. Работая в маленьком творческом коллективе, ребята общаются, совместно решают какие-то исполнительские вопросы, обмениваются мнениями, дополняют друг друга, учатся мыслить «в команде».

С музыкально-одаренными детьми педагог-музыкант должен использовать как можно больше разных форм работы, рассматривая свою деятельность под разным «углом», постоянно находиться в состоянии «поиска» новых форм работы, оценивая достижения своих воспитанников и ставя все новые, и новые задачи.

Много лет назад великий немецкий поэт Иоганн Вольфганг Гете сказал: «Человек, обладающий врожденным талантом, испытывает величайшее счастье тогда, когда использует этот талант». И как важно дать этому таланту поддержку и опору, подтолкнуть его к росту и совершенствованию. От нас, педагогов, много зависит – разовьется это явление природы или угаснет?

Список литературы

1. Юнг К. Г. Феномен одаренности. Собрание сочинений. Конфликты детской души: Пер с нем. – М: Канон, 1997, – с. 151-165.

«ПОЭЗИЯ ПЕСТОВАНИЯ. КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ» НА ЗАНЯТИЯХ ПО «СЛУШАНИЮ МУЗЫКИ»

Т. А. Герасимова

преподаватель теоретических дисциплин, МБОУДО ДШИ №5, г. Томск

Русский образ жизни во многом утрачен, а ведь он основан на гармоничном существовании человека с природой, на взаимном уважении и ладе в семье, в отношениях между молодыми и пожилыми людьми, между верующими и неверующими. Раскрыть частично секреты русского житейского уклада, передать их педагогическими средствами подрастающему поколению – одна из важнейших задач.

Народное творчество не только неиссякаемый источник мудрости и красоты, но и неоценимое средство воспитания, приобщения современных детей к сокровищам устной художественной, прикладной фольклорной культуры. Фольклор и в частности поэзия пестования играют важную роль в воспитании детей. Жанры поэзии пестования позволяют в раннем возрасте обогащать духовный мир ребенка, развивать его физически и духовно, закладывать основные понятия и примеры поведения. Знакомство с детским фольклором необходимо на занятиях по «Слушанию музыки».

Эти уроки позволяет в игровой форме знакомить детей с азами народной мудрости, развивать патриотизм и уважение к прошлому своего народа.

Эти уроки способствуют изучению народных традиций, усвоению морально-нравственных норм поведения ребенка в обществе.

Эти уроки знакомят учащихся с материнским фольклором и возрождают связь поколений.

Эти уроки вселяют надежду, что бесценные примеры поэзии пестования будут востребованы во взрослой жизни.

Обучение на фольклорном семинаре С. Жилинской (Екатеринбург) показало живительную силу русского фольклора. Русские народные песенки и попевки просты интонационно и доступны в понимании, но за ними стоит мудрость и глубина русской культуры. Поразительна естественность, простота с которой наши предки знакомили своих детей с окружающим миром. Как это было интересно, глубоко, поэтично, эстетично и ненавязчиво. Именно поэтому, работая в музыкальной школе, знакомя с этим материалом юных музыкантов – будущих родителей.

Фольклор – художественное преимущественно устно-поэтическое творчество широких народных масс. Термин впервые был введен в научный обиход английским ученым Вильямом Томсом в 1846 и происходит от английского folk-lore («народное знание», «народная мудрость») и обозначает народную духовную культуру в различном объеме ее видов.

«Детский фольклор представляет специфическую область народного творчества, объединяющую мир детей и мир взрослых, включающую целую систему поэтических и музыкально-поэтических жанров фольклора» М. Н. Мельников. Родается человек, одновременно с этим радостным событием берет начало и забота о нём, его воспитание. Наши предки говорили: «Учить, пока лежит поперек лавки». В колыбельный период дети могут только слушать и полностью зависят от взрослых. Жанры материнской поэзии, являясь высокохудожественными произведениями, из века в век учат, совершенствуют разум, воспитывают физически и нравственно, доставляют детям истинное эстетическое наслаждение. Материнская поэзия пестования, как и весь фольклор, помогают ребенку гармонично «встроиться» в окружающий мир.

Одним из жанров материнской поэзии являются колыбельные песни. Славянские названия колыбельных восходят к глаголам колыбать, кохать, колебать, качать, зыбать. В северных губерниях России колыбельные песни назывались «байками» от байкать, убаюкивать.

Создателями и носителями колыбельных песен являлись матери, бабушки, няньки, укачивающие ребёнка в колыбели или на руках. Одновременно они обращались к нему с песней. Умение укачивать ребенка считалось настоящим искусством.

«В колыбельной содержится генетический код нации» – сказал Роллан Быков. Они – залог здоровья физического и психического. И действительно, проведя исследования, Ирина Карабулатова (Тюмень) выяснила, что здоровье человека на 15-20% обусловлено генетически, на 10-15% зависит от уровня развития здравоохранения и на 55-65% обеспечивается культурой и образом жизни. Здоровье челове-

ка, здоровье нации представляет собой многоуровневую систему, в которой важное место занимают психофизиологические свойства личности.

Колыбельная песня уникальна по своему механизму воздействия на человека, поскольку в ней сконцентрированы знания народа о месте человека в мире природы. В колыбельной песне зашифрованы знания о мире, которые пробуждаются в генетической памяти, благодаря особым свойствам колыбельной песни. Сознание, зафиксированное с помощью языка, является отражением образа мира, присущего тому или иному этносу. У матерей, поющих на ночь своим детям колыбельные, увеличивается лактация, а у их детей – уменьшается процент дисбактериозов.

Занятия в МБОУДОД ДШИ № 5 по предмету «Слушание музыки» ведутся на материале фонохрестоматии Аллы Сергеевны Малкуш г. Красноярск. По утвержденному календарно-тематическому плану III четверть в 3 классе начинается темой «Русская народная песня». Эта тема очень удобна, чтобы начать изучение темы: «Поэзия пестования. Колыбельные песни». Эта тема ближе учащимся по возрасту, доступнее, образнее, ведь у кого-то есть младшие братья и сестры, а кто-то еще сам играет в куклы. Поэтому, на мой взгляд, логичнее начинать изучение народной культуры и народных песен в частности с изучения детского фольклора и колыбельных.

Разработка занятия по теме: «Поэзия пестования. Колыбельные песни» на уроках «Слушания музыки» в 3 классе

Тема урока: «Знакомство с жанром колыбельной»

Задачи урока:

1. Развивающая: развитие мелодического слуха, памяти, чувства ритма и двигательной моторики.
2. Обучающая: знакомство с жанром «Колыбельные песни», с особенностями строения мелодии, стихотворным текстом на примере колыбельной «Бай, качи». Запись мелодии нотным текстом.
3. Воспитательная: воспитание уважения к партнерам по игре, трепетного, бережного отношения к игрушкам.

Ход урока:

1. Организационный момент (переключка, проверка готовности к уроку).
2. Ледокольная-игра «Горенка» (Приложение 1).
3. Беседа о народной культуре, о музыке, всегда сопровождающей жизнь людей. О жанрах музыки, народной песне и колыбельных.
4. Разучивание колыбельной «У кота-воркота» анализ мелодии и запись в виде диктанта-минутки, исполнение с раздаточным материалом (куклами-узелками). Рассказ о куклах-узелках – характерных народных игрушках.
5. Разговор об особенностях характера мелодии, слов колыбельной.
6. Подведение итогов урока. Домашнее задание – найти примеры колыбельных песен.

Список литературы

1. Аттестационная работа «Поэзия пестования на занятиях по слушанию музыки» по программе профессиональной переподготовки «Теория музыки». Исполнитель: Герасимова Т. А. ОГОАУ ДПО Томск, 2012 год. «Томский областной учебно-методический центр культуры и искусства»
2. Лекции по фольклору директора ТМУ г. Томска Чабовской Н. И.
3. Мельников М. Н. Русский детский фольклор. – М.: Просвещение, 1987.
4. Карабулатова И. С. Культура детства Тюменской области: традиции и современность. – Тюмень: изд-во “Мединфо”, 2004.
5. Материалы практического семинара Светланы Жилинской (Екатеринбург) «Жанры детского фольклора и возможности их использования в современной педагогической практике» Новосибирск 4-6 января 2013г.

Приложение 1

Ледокольная игра «Горенка»

Ледокольные игры – это игры для любого возраста. Ими начинают какие-либо занятия, мероприятия. Это своеобразные игровые тренинги на коммуникативность.

Ход игры:

Вариант 1

Игра сидя. Ведущий поет песню и показывает ее движениями:

Я по горенке иду – хлопки по коленям

Друга милого найду – открываем руки другу

Вот – ты – в паузах хлопаем в воображаемые ладоши друга

Вот – я – в паузах хлопаем в свои ладоши

Вот компания моя – рукой показываем круг.

Беседуем о значении слова «горенка», переводим «движения сидя» в танцевальные движения.

Вариант 2

Игра-танец. Поем песню и ходим по «горенке»:

Я по горенке иду – прогулка

Друга милого найду – останавливаемся возле друга

Вот – ты – хлопаем в ладоши друга

Вот – я – хлопаем в свои ладоши

Вот компания моя – кружимся, взявшись «лодочкой».

Игра повторяется.

ВОЗДЕЙСТВИЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЛИЧНОСТЬ СУБЪЕКТА

О. В. Горбатова

аспирант, ФГАОУ АПК и ППРО, г. Москва

На протяжении многих веков музыкальное искусство признавалось незаменимым средством воздействия на человека.

Проблема формирования и развития личности средствами музыкального искусства всегда была значимой и актуальной. Особый язык

искусства – язык художественных образов – позволяет общаться людям, не только говорящим на разных языках, но и живущим в разные исторические эпохи [5, с. 56].

Впервые идеи музыкально-эстетического воспитания зародились в эпоху Античности. В Древней Греции цель, содержание и направленность такого воспитания определялись ценностным отношением общества к человеческой личности. В частности, в школе Пифагора музыка выполняла функцию воздействия на характер, эмоциональный настрой, образ поведения человека, выступая в качестве очищающего душу феномена.

Именно музыке как средству этического воздействия Аристотель отдавал предпочтение перед всеми остальными объектами чувственного восприятия, увидев огромную гуманистическую сущность музыкального искусства [1, с. 194].

В эпоху Средневековья музыкальное искусство определялось новой идеологией – религиозной, укрепляющей позиции христианства. Воздействие музыки на личность субъекта церковь трактовала довольно ограниченно, как «пронзение сердца» (*conruptio cordis*) или как достижение раскаяния [7, с. 44].

В противоположность музыкально-эстетического воспитания средневековья, музыкальное воспитание эпохи Возрождения проявилось в деятельно – практическом характере церковного, школьного и домашнего музицирования. Так, например теоретики Д. Царлино, Салинас видят в музыке средство пробуждения эстетического наслаждения, доставляющее чистую и бескорыстную радость. Выделяя ее главную функцию воздействия на человеческие чувства [7, с. 16].

В эпоху Просвещения значимость воспитательного воздействия музыки на человека, облагораживающее эстетическую природу человека, определялось в трудах И. Песталоцци, полагавшего, что «память, удерживающая в душе мелодии и песни, развивает в ней понимание гармонии и высокого чувства» [3, с. 5]. Аналогичного мнения о воспитательном значении музыки придерживался и Дистерверг.

Наиболее полную и глубокую характеристику музыкального искусства мы находим в творчестве Г. Ф. В. Гегеля. В работе «Эстетика» он пишет, что музыка является выражением внутреннего мира [2, 294];

В отечественной гуманитарной науке музыка в системе воспитания гармонично развитой личности занимает одно из ведущих мест. Согласно В. А. Сухомлинскому: «музыка – могучий источник мысли», без которого «невозможно полноценное умственное развитие ребенка» [6, с. 77].

В целях формирования гармонично-развитой личности в 80-е годы XX века сотрудниками НИИ художественного воспитания академии педагогических наук был разработан и реализован во многих общеобразовательных школах эксперимент по эстетическому воспитанию. Одним из основных аспектов данного эксперимента – изучение изобразительного искусства и музыки.

На сегодняшний день (2014 год) во многих регионах России существуют общеобразовательные школы с углубленным изучением музыки.

Кратко охарактеризуем некоторые из подобных школ.

Так, например, в средней школе № 10 города Астрахани в рамках обозначенного эксперимента уроки музыки, прописанные в школьном расписании, занимали 4 (!) часа в неделю, сочетаясь с игрой на музыкальном инструменте по выбору ребенка (скрипка, фортепиано, баян) [5, с. 8]. Знаменательно, что с общеобразовательным классом, наполняемостью в 27 человек, учитель музыки Волкова Полина Станиславовна сумела осуществить премьерную постановку оперы «Краденое солнце» одного из последних учеников Д. Д. Шостаковича композитора Бориса Ивановича Тищенко.

На базе московской общеобразовательной школы с углубленным изучением музыки № 368 «Лосиный остров», лицей № 600, с углубленным изучением области знаний «Искусство» школа №122 в рамках дополнительного музыкального образования проводятся бесплатные музыкальные занятия по элементарной теории музыки, сольфеджио, хор, фольклорный ансамбль и т. д.

Средняя общеобразовательная школа №1113 (г. Москва) с музыкальным и хореографическим уклоном в рамках изучения профильных дисциплин еженедельно организует уроки-экскурсии в Третьяковскую галерею, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Ученики школы являются призерами и победителями олимпиад по МХК и музыке. Выпускники успешно сдают вступительные экзамены в РАТИ-ГИТИС, ВГИК, Щукинское и Щепкинское училища, МХПУ им. Строганова, РАМ им. Гнесиных. В разные годы школу окончили артисты М. Миронова, М. Голубкина, А. Михалков, певцы Н. Басков, А. Стоцкая, Пелагея Ханова. Многие из учащихся становятся солистами Большого детского хора ВГТРК «Голос России», танцуют в Детском народном хореографическом ансамбле «Калинка», школе-студии при Государственном академическом ансамбле народного танца им. И. Моисеева. Для ребят созданы все условия для совмещения учебы и деятельности в этих творческих коллективах.

В Филлиповской школе г. Москвы уроки музыки проводятся два раза в неделю с 1-го по 7-й класс по программе Л. В. Виноградова «Элементарное музицирование», который является и преподавателем. Эта программа помогает ученикам не только слушать или исполнять музыкальные произведения, но и в первую очередь быть творцом, создателем музыки. В этой школе все дети поют и играют на блок-флейтах по нотам, детские коллективы на праздниках музицируют, а не «исполняют» пьесы. В школьном русском народном оркестре дети учатся играть на рожке, свирели, баяне, ложках и т. д. Руководитель оркестра является Резников Л. Д. – создатель известного на весь мир ансамбля народной музыки «Играй рожок».

В Московской области г. Жуковский действует общеобразовательная школа № 6 с углубленным изучением предметов музыкально-эстетического цикла. Основная цель программы – формирование основ

музыкальной культуры, в том числе на материале музыкальной культуры родного края. Дети с большим удовольствием посещают кружки эстетического блока: «Нотный калейдоскоп», «Музыкальный театр», «Хоровое пение», «Ритмика и танец».

Общеобразовательная школа № 8 с углубленным изучением предметов музыкального цикла «Музыка» (г. Санкт-Петербург), в который включены 6 отделов: фортепианный, духовой, отдел общего курса фортепиано, инструментальный, вокально-хоровой, теоретический. В школе созданы все условия для совмещения учебы и деятельности творческих коллективов (хоровой коллектив, хор мальчиков, духовой оркестр), являющиеся постоянными участниками различных мероприятий, городских музыкальных конкурсах и фестивалях.

Общеобразовательная школа №17 (г. Бийск Алтайский край), № 38 (г. Орел) с углубленным изучением предметов эстетического профиля.

На наш взгляд, положительный результат воздействия музыкального искусства на личность субъекта невозможен без объединения усилий представителей самых разных отраслей гуманитарной науки, в числе которых, в первую очередь, назовем педагогов, психологов, искусствоведов, философов, культурологов.

Список литературы

1. Античная музыкальная эстетика. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. Под ред. А. Ф. Лосева, В. П. Шестакова. М.: Музыкальное издательство. – 1960. – 304 с.
2. Гегель Г. Ф. В. Эстетика. Т. 3. – М., 1971. – 594 с.
3. Безбородова Л. А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях/Л. А. Безбородова. М.: Просвещение, 2002. – 155с.
4. Волкова П. С. Играем вместе! (Для тех, кто верит чудесам и открывать их любит сам): Книга для учащихся. – Астрахань: АОИУУ, 1993. – 111 с.
5. Волкова П. С. Музыкальные занятия в школе: Методические рекомендации. – Астрахань: АОИУУ, 1993. – 39 с.
6. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям// Избр. пед. соч. в 3-х т. – М.: Педагогика, 1979. – Т. I. – 266 с.
7. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. – М.: «Музыка». – 1966. – 92 с.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Т. А. Даниляк

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, МБОУДО «Орловская детская хоровая школа», г. Орел

На современном этапе обучения в системе дополнительного образования одним из самых главных вопросов является осуществление межпредметных связей, как взаимодействие всех дисциплин теоретической и практической направленности.

Цель данной работы состоит в рассмотрении наиболее приоритетных направлений межпредметного взаимодействия в рамках ДМШ. Основой исследования является многолетний педагогический опыт знаменитой фигуры в музыкальном образовании XX века – Евгении Фабиановны Гнесиной.

Сестры Евгения Фабиановна и Елизавета Фабиановна Гнесины были выдающимися педагогами, основателями и руководителями Училища и Школы имени Гнесиных. Им учебные заведения обязаны формированием важнейших методических принципов занятий с детьми, основанию впервые в Москве детского хора и появлению детских оперных спектаклей. Именно Гнесины были авторами программы детских музыкальных школ, принятой в начале 1920-х годов для всей России. Вся жизнь их семьи была подчинена одной цели – воспитанию всесторонне образованных музыкантов.

Евгения Фабиановна Гнесина – выпускница Московской консерватории класса В. И. Сафонова, довольно много концертировавшая по городам России, в училище заведовала фортепианным отделом и учебной частью, преподавала теорию музыки, сольфеджио, руководила детским хором.

Приведем отрывок из доклада Евгении Фабиановны на заседании учебно-методической комиссии: «Приступая к работе, я стремилась поднять сознательность учащихся, вызвать к жизни, получаемые ими теоретические сведения, которые обычно дремлют где-то в подсознании, не выявляясь и ничему не помогая. Я думаю, каждому преподавателю приходилось наблюдать, что в представлении большинства учащихся теория как-то существует сама по себе, без всякого отношения к практике, не применяется к ней и не увязывается с ней нисколько. Иногда по ничтожному поводу, для разрешения пустякового недоразумения требуется особая экскурсия в область гармонии, и, увы, эта область оказывается или мало исследованной, или основательно забытой, заброшенной, как это ни странно; как будто то, что играют, не основано на гармонии и как будто можно забыть то, с чем постоянно имеешь дело. Вообще беспомощность за роялем большинства учащихся-пианистов прямо поражает и удручает, а между тем они должны стать музыкантами, если и не обладают творческими данными. Теория музыки может оказать огромную услугу в отношении развития учащихся и свободы обращения с инструментом. Она будит внимание, приучает давать себе отчет в соотношении тональностей, заставляет анализировать гармонию, и вообще заставляет мыслить. В результате сильно повышается сознательность, обостряется внимание у рассеянных, пропадает растерянность при игре наизусть, появляется способность ориентироваться, и следствием этого появляется уверенность» [5,30].

Занятия на фортепиано Евгения Фабиановна постоянно связывала с теорией, делая это не специально, а «к случаю». Любой случай «вранья» или фальшивой ноты был поводом к теоретическому разбору. С учащимися Евгения Фабиановна анализировал каждое проходи-

мое произведение: строение формы, тональный план, модуляции – и тем нацеливала их в теоретическом направлении. Поэтому неслучайно, что большинство учеников, окончивших училище по классу Евгении Фабиановны, далее получали высшее образование в консерватории.

Как ни странно, прошел практически век, а проблемы музыкального образования остаются прежними. Целью обучения в ДМШ является раскрытие природных музыкальных способностей учащихся и их развитие в процессе приобщения к классической, народной, современной музыке путем исполнения, анализа, слушания музыки. Конечным итогом обучения является формирование художественного вкуса, воспитание исполнителя музыки, способного выразить себя средствами музыкального искусства или воспитание активного слушателя, способного слушать музыку и понимать ее содержание.

И эти задачи решаются комплексом предметов ДМШ, имеющих общую основу – музыку, поэтому их преподавание непременно должно быть взаимосвязано между собой. С одной стороны, теоретические знания должны стать ключом к исполнительству, а с другой стороны необходимо раскрыть в исполняемых произведениях законы теории музыки и тем самым закрепить или понять их.

От понимания того, что теоретические знания – ключ к исполнительству, напрямую зависит успех процесса обучения в музыкальной школе. Поэтому на первых порах обучения ребенка он должен понять, что сольфеджио не препятствие к исполнительству, а прямой к нему путь. Только тогда учебный процесс приобретет целенаправленный и методически-верный характер.

В то же время современная методика преподавания сольфеджио не должна сводиться к прохождению теоретических правил и закреплению их интонационными и слуховыми упражнениями, музыкальным диктантом и примерами для сольфеджирования. Так как такая система приведет к полному отрыву от живой музыки и уведет в область чисто теоретических знаний. На уроке сольфеджио теоретические сведения должны закрепляться музыкальными примерами, в числе которых произведения, как авторские – классические и современные, так и народные. Не обходя стороной репертуар, исполняемый в классе специальности, хора, вокала. Постоянно разбирая, анализируя его. И наоборот, слушая и анализируя музыкальные произведения на уроках музыкальной литературы или исполняя репертуар на уроках хора, вокала и специальности, необходимо обращать внимание на изучение проходящих в курсе сольфеджио аккордов, интервалов, интонаций, ритмических рисунков, придающих музыке неповторимый характер. Теоретические знания являются ключом к осмысленному и как следствие грамотному исполнению, а так же к познанию смысла музыкального текста. Это способствует процессу запоминания наизусть и сокращает сроки работы над текстом, развивает логическое мышление, помогая усвоить теоретические знания.

Так, при первом знакомстве с исполняемым хоровым, вокальным или инструментальным произведением обязательным должен быть

рассказ о композиторе, авторе слов. Педагог должен дать представление об эпохе, стиле, творческом наследии композитора, рассказать историю и время создания исполняемого произведения. Далее следует анализ средств музыкальной выразительности, способствующих созданию образа – гармонические средства, ритмические, интонационные обороты. Разбирается мелодическая структура, гармонический и фактурный план, форма. Педагог должен выразить свое отношение, которое передается ребенку, разобрать вместе с ним образы, настроения которые содержатся в произведении. Все перечисленное выше делает урок более интересным и поможет детям практически применить знания, полученные в классе сольфеджио.

Вторым главным вопросом обучения детей в ДМШ является выработка единых вокальных навыков, применяемых на всех предметах связанных с пением. Единство касается правильной певческой установки, навыков дыхания, верному звуковедению и качеству звука. Поэтому всем педагогам как практических, так и теоретических дисциплин необходимо проводить беседы о певческой установке, работе и устройству голосового аппарата, а также отрабатывать правильные певческие навыки.

Все педагоги ДМШ должны следить за посадкой учащихся во время пения, использованием правильного дыхания с соблюдением фразировки. В таком комплексе учащиеся получают представление о кантатном пении, учатся слушать себя и оценивать свое пение, а при совместном исполнении приобретают навык ансамблевого пения. Применяется практика анализа собственного пения и пения других детей, с выделением сильных и слабых качеств в исполнении. И на сольфеджио и в хоровом классе в младших классах ведется работа над унисоном, с постепенным введением пения канонов и других видов многоголосия.

Одной из самых интересных и творческих форм работы, являющейся межпредметное взаимодействие, это подбор по слуху. Данная форма объединяет воедино теоретические знания, полученные в курсе сольфеджио и исполнительский опыт ученика. Популярные мелодии навсегда становятся исполнительской базой.

Подводя итог вышеизложенной информации делаем вывод, что любое теоретическое положение, изучаемое на уроках сольфеджио, так и останется для учеников оторванной от живого мира музыки, пока не получит применение в реальном исполнительстве. Так и изучаемый теоретический материал, будет усвоен гораздо прочнее, если он будет закреплен практически в исполнительском процессе. Так как все преподаватели ДМШ решают одну задачу – помочь детям полюбить музыку, понять ее красоту и богатство.

Список литературы

1. Бронштейн В. Е., Лиманская Е. П., Тумбинская Е. С., Хмелева О. В. Организация работы музыкально-хоровой школы. – М.: Музыка, 1988.
2. Давыдова Е. В. Методика преподавания сольфеджио. – М.: Музыка, 1986.

3. Леплинская Е. Е., Малкина А. Е., Осипова М. А. О взаимосвязи уроков музыкальной литературы и сольфеджио. – М.: Музыка, 1985.
4. Мальцев С. М. Комплексная методика творческого развития начинающего музыканта. – М.: Музыка, 1990.
5. Тропп В. В. Записки мемориального музей-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011.

СИНТЕЗАТОР В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Т. В. Демакова

*Педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №8 «Радуга»,
г. о. Самара*

Электромusикальные инструменты имеют противоречивую репутацию. С одной стороны, без них сегодня невозможно представить себе популярную музыку, поэтому для очень многих людей и особенно молодежи их тембры являются своего рода эстетическим эталоном музыкального звучания. С другой стороны, это же ассоциирование электромusикальных инструментов с популярной музыкой становится причиной настроения против них музыкантов-профессионалов и любителей, ориентированных на академические музыкальные жанры. Связаны ли электромusикальные инструменты с одним музыкальным направлением? В чем причина широкого распространения этих инструментов, какова их перспектива их воздействия на музыкальную жизнь общества?

Необычность и широкое многообразие звуковых красок привлекали к электромusикальным инструментам внимание музыкантов самых разных стилистических направлений. Как только музыка зазвучала через громкоговорители в кино, на радио и в граммофонной записи, возникла проблема тембровых искажений. В этих новых условиях лишь электроинструменты не теряли своих свойств, так как их звучание всегда воспроизводится через динамики и, следовательно, в отличие от обычных инструментов они предстают здесь в своем естественном виде. Это преимущество, наряду с многокрасочностью, позволило им прочно обосноваться в жанрах массовой развлекательной музыки, потеснив оттуда многие традиционные инструменты.

Электронные тембры заняли сегодня заметное место в музыке – эта заслуга принадлежит композиторам-авангардистам: Э. Вареза, создавшего в 1947-м году первую композицию электронной музыки, П. Шеффера, давшего своим концертом по французскому радио в 1948-м году начало конкретной (шумовой) музыке, а также – К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса, Д. Кейджа, В. Усачевского, внесших заметный вклад в развитие электронной музыки и способствовавших распространению электронных студий во всем мире. И создателей современных синтезаторов – инженеров Р. Муга, Т. Оберхайма, Д. Чоунинга.

В чем же состоят преимущества синтезатора в глазах многих музыкантов? Это многотембровость. Не менее сотни тембров, даже в са-

мой простой его современной модели, способны ответить самым разнообразным запросам пользователя. Дополнительные эффекты: вибрато, портаменто, глиссандо, шумы и т. п. активизируют фантазию музыканта в построении богатой, насыщенной оригинальным звучанием фактуры. Авто аккомпанемент, возможность использования, которого предусматривает конструкция синтезатора, приближает его звучание к ансамблю или даже к оркестру, исполняющим музыку самых разных бытовых жанров и стилей, а ритмические сбивки, также заложенные в его памяти, оживляют это звучание, придают ему блеск. Секвенсер дает возможность исполнителю заранее записать свою композицию или отдельные ее фрагменты, например, трудные, эффектно звучащие места, и в результате он чувствует себя намного увереннее на сцене или в студии звукозаписи.

Таким образом, задачи музыканта выходят за рамки воспроизведения готового нотного текста и включает в себя, помимо чисто исполнительской функции, еще и функции инструментовщика (выбор тембра), аранжировщика (уточнение фактуры, выбор автоаккомпанемента и определение мест ритмических отыгрышей), звукорежиссера (установка правильного баланса голосов фактуры, подбор звуковых эффектов) и редактора (корректировка вносимого в память инструмента звучания и уточнения нотной записи музыки).

Вместе с тем управление богатыми звуковыми возможностями оказывается гораздо проще и доступнее, чем игра на традиционных музыкальных инструментах. Чтобы ярко озвучить музыкальную композицию, не обязательно обладать виртуозной беглостью пальцев и массой других узкопрофессиональных навыков, необходимых пианисту. Поэтому инструмент особенно привлекателен для музыканта-любителя. Синтезатор может быть эффективно использован в различных областях музыкального воспитания. Очень перспективным является применение на школьном уроке музыки. Учитель с его помощью в своем исполнении может приблизиться к оригинальному звучанию, задуманному композитором – ведь к его услугам здесь различные виды клавишных, струнных, духовых и ударных инструментов разных эпох и народов. Благодаря этому музыка приобретает большую силу художественного воздействия, а ученики знакомятся с неизвестными им ранее инструментальными звучаниями. Но самое главное – синтезатор дает детям возможность лучше понять логику музыкальной мысли, яснее почувствовать ее образ. Меняя тембр на границах формы, учитель тем самым обратит внимание учеников на фазы развития музыкальной мысли. Экспонируя контрастирующие тембры в одновременном звучании, он подчеркнет многослойность музыкальной мысли, а изменяя окраску мелодии, выявит в ней различные образно-смысловые грани. Более того, ученики, опираясь на свои музыкальные представления, сами могут предложить на уроке схему инструментовки знакомой им пьесы, а учитель продемонстрирует звуковой результат и объяснит, какой из ее вариантов наиболее подходит для данной музыки. Встроенные в память синтезатора многочисленные виды авто ак-

компанемента, а иногда и возможность их самостоятельного программирования позволяют учителю облагородить звучание «легких» жанров на музыкальных занятиях в школе.

Большое место мог бы занять синтезатор в детской музыкальной школе, в творческих кружках при общеобразовательных школах, клубах и дворцах молодежи – везде, где происходит обучение игре на музыкальных инструментах. Если качественное звучание скрипки достигается лишь после нескольких лет кропотливой, а порой скучной и тяжёлой работы, то определенный характер тембра заложен в память синтезатора уже фабрикой-изготовителем. Конечно, звучание серийно выпускаемой модели не столь богато в оттенках выражения музыкальной мысли как тембр традиционного инструмента в руках мастера-исполнителя. Но это звучание, вместе с тем, наиболее привлекательней, чем, звучание, издаваемое неумелым скрипачом, к тому же электроакустическое усиление компенсирует физическую слабость ребенка.

Перед композиторами стоит увлекательная задача создания оригинального репертуара и аранжировок самой разнообразной музыки для синтезатора. Здесь проблемы не только творческие, но и педагогические. Необычайное многообразие и постоянное обновление звукового материала электронных инструментов затрудняют точную фиксацию тембра в партитуре. Если назначить исполнение какого-либо фрагмента тембром флейты, то у исполнителя на синтезаторе возникает вопрос: какой из нескольких имеющихся в каталоге тембров флейт надо взять и по каким параметрам редактировать? Часто в момент озвучивания партитуры электронный звуковой материал подсказывает и более интересные фактурные решения. Эскизность изложения нотного текста может послужить отличным стимулом для творческих поисков ученика. Ему можно предложить самостоятельно подобрать и отредактировать тембры, при необходимости – авто аккомпанемент и ритмические сбивки, выстроить баланс голосов, подобрать гармонию, сочинить подголосок или даже – целую вариацию. Все это на практике оказывается вполне доступным детям, но здесь важно, чтобы такая «тембро-фактурная открытость» нотного изложения дополнялась объяснениями учителя – какие варианты решения предпочтительнее и почему. Широкие перспективы использования синтезатора в различных областях музыкального воспитания ставит педагогов перед необходимостью разработок соответствующих программ, методик, учебных пособий. Важно предоставить учителям, желающим приобщиться к новым электронным и компьютерным средствам музыкального образования, возможность получить специальную подготовку.

Очень часто возникает вопрос, что может дать синтезатор и компьютер музыкальному образованию? Прежде всего, синтезатор и компьютер способствует преодолению разрыва между электронной музыкой и традиционным звуковым материалом школьного музицирования. Используя на уроке наряду с традиционными инструментами новые – электронные, учитель перестает выглядеть в глазах многих учеников не современным. Престиж новой техники и «современных»

звучков в глазах ребят может послужить отличным стимулом к развитию их интереса к музыкальным занятиям. С другой стороны, исполнительство на музыкальном инструменте становится доступным гораздо более широкому кругу детей и подростков, так как техника игры на синтезаторе проще, чем на фортепиано, и художественно полноценный звуковой результат достигается учеником быстрее и легче. Развитию детского исполнительства способствует перенесению на занятиях с разговоров о музыке на собственно творческую практику, что сделает процесс приобщения к музыкальному искусству более эффективным. Наконец, легкость в управлении тембром и фактурой на синтезаторе делает его в руках детей своеобразным конструктором, где, изменяя один элемент музыкальной формы, они могут наблюдать, как при этом интонационно переосмысливаются другие элементы и художественный результат в целом. Ученики на основе собственной творческой практики приобретают возможность получить знания о строении музыкальных произведений, почувствовать выразительность художественного средства, а значит, постижение ими музыкального искусства становится более глубоким.

Как видим, использование синтезатора открывает интересные перспективы в различных областях музыкального воспитания и требует серьезного педагогического осмысления. Очевидно, что дальнейший путь музыки, так же как и вся ее история, связан с постепенным обновлением инструментария. И музыкальная педагогика не может стоять в стороне от этого процесса.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Советский композитор, 1979 г.
2. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука/Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. – М.: Музыка, 1970 г.
3. Кабалевский Д. Б. Музыкальное воспитание и технические средства распространения музыки/ Д. Кабалевский. Воспитание ума и сердца. – М.: Просвещение, 1981 г.
4. Цуккерман В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова. –М.:Советский композитор, 1975 г.
5. Электронные музыкальные инструменты. Программа для ДМШ и ДШИ – М.:МетодИздат, 2010 г.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

А. А. Диденко

*магистрант ФГБОУ ВПО ТГПУ, ФКИ, МБОУ ДОД Детская школа искусств,
пос. Мирный, Томская область*

Дополнительное образование детей как неотъемлемая часть системы образования России приобрела системные характеристики в 90-х годах прошлого столетия. В соответствии с законом Российской Федерации «Об образовании» внешкольные учреждения преобразованы

в учреждения дополнительного образования, а система внешкольного образования преобразована в систему дополнительного образования.

Изучая особенности становления дополнительного образования детей, можно опираться на совокупность исследований, раскрывающих развитие дополнительного образования, его сущность, содержание и специфику. Исследователями выделяются хронологические периоды, в которых наиболее ярко прослеживаются особенности развития внешкольного образования и особенности становления дополнительного образования: конец XIX – начало XX века, 20-30-е годы XX века, 40-80-е годы XX века и период с 1992 года по настоящее время [1,30].

20-30 гг. XX столетия в России характеризуют формированием системы внешкольных учреждений для детей, обладающей большим социально-педагогическим потенциалом, который основывался на организационных возможностях системы, фундамент которой составляла сеть разнообразных внешкольных учреждений: дворцов и домов творчества, специализированных центров детского творчества, спортивных школ, пионерских лагерей. Эти учреждения имелись во всех республиках и областях. Вместе с культурно-просветительскими учреждениями для детей сеть внешкольных учреждений была способна решать разнообразные задачи духовного, интеллектуального и физического развития детей. В эти годы деятельность внешкольных учреждений развивалась по трем основным направлениям: учебно-кружковая, массовая работа, методическая работа [5,45].

В эти годы в деятельности внешкольных учреждений приоритетными становятся: уважение к увлечению ребенка, его занятию в коллективе по интересам; показ подростку общественной ценности его занятия, значимости его знаний и умений для коллектива; использование его личного интереса, знаний и умений в коллективных целях; изменение статуса ребенка в школьном коллективе на основе учета его успехов во внешкольном учреждении, участия в школьных делах; совместное изучение школой и внешкольным учреждением опыта подготовки актива; взаимная информация педагогов внешкольных учреждений и школы о кружковцах.

Периодом наивысшего развития внешкольных учреждений явились 70-80-е годы XX века. Именно в этот период определились главные направления социально-педагогической деятельности и сложилась уникальная система работы с детьми, не имеющая аналогов в мире, включающая четко определенные задачи, содержание, и формы внешкольной работы. Внешкольные учреждения стали одним из основных институтов общества, так как усилилась их практическая роль в организации деятельности учащихся и ее воспитательного воздействия на них по месту жительства, в индивидуализации работы с неблагополучными детьми [2,173].

Сегодня основными задачами учреждения дополнительного образования являются:

- обеспечение духовно-нравственного, гражданско-патриотиче-

- ского, трудового воспитания детей;
- выявление и развитие творческого потенциала одаренных детей;
 - профессиональная ориентация детей;
 - создание и обеспечение необходимых условий для личностного развития, укрепления здоровья, профессионального самоопределения и творческого труда детей в возрасте преимущественно от 6 до 18 лет;
 - адаптация детей к жизни в обществе;
 - формирование общей культуры детей;
 - организация содержательного досуга детей;
 - удовлетворение потребности детей в художественно-эстетическом, интеллектуальном и физическом развитии.

Система дополнительного образования детей основана на принципе добровольного участия в деятельности детских объединений. В связи с этим, создание возможностей для свободного выбора детьми привлекательных для них видов деятельности является необходимым условием самого существования учреждения дополнительного образования.

Возможности для формирования у детей опыта выбора, которыми обладает система дополнительного образования, отличаются не только более высокой степенью свобода выбора, но объектами выбора. Дома творчества, экологические центры, спортивные школы и другие учреждения могут предложить учащимся различные виды практической, в том числе и творческой деятельности, в рамках которой возможны различные уровни достижений. Учреждения дополнительного образования создают условия для проявления способностей и возможностей ученика, создавая ситуации успеха, в которых дети могут проявить себя в различных видах деятельности, и тем самым способствует развитию таких качеств личности, которые важны для активности в любой сфере деятельности.

Кроме того, дополнительное образование детей, помимо обучения, воспитания и творческого развития личности, позволяет решать ряд других социально значимых проблем, таких как: обеспечение занятости детей, их самореализация и социальная адаптация, формирование здорового образа жизни, профилактика безнадзорности, правонарушений и других асоциальных проявлений среди детей и подростков. На основе дополнительного образования детей решаются проблемы обеспечения качественного образования по выбору, социально-экономические проблемы детей и семьи, оздоровления российского общества в целом.

Дополнительное образование детей имеет большие возможности для развития творческих способностей ребёнка, его эстетических качеств и его самоопределения. Учреждения дополнительного образования детей создают равные стартовые возможности каждому ребёнку, оказывают помощь и поддержку одаренным и талантливым обучающимся, поднимая их на новый уровень индивидуального развития [3,202].

По самой образовательной специфике, учебно-воспитательный процесс в учреждениях дополнительного образования строится по образцу развивающегося образования. При этом объектом развития в этом случае выступают: образовательные программы, обучающиеся, педагоги дополнительного образования, руководители, родители, в смысле изменения их установок и отношений к функциям дополнительного образования в обучении их детей, образовательная среда, социальная макросреда и само учреждение дополнительного образования как объект саморазвития.

Дополнительное образование преследует следующие цели: развитие знаний, умения и навыков, необходимых для овладения тем или иным видом деятельности и тем самым для вхождения в профессию, развитие специальных способностей учащегося, развитие способности учащегося к учению, развитие социальных, личностных и коммуникативных способностей учащегося.

На современном этапе развития учреждений дополнительного образования детей, сформировались такие функции дополнительного образования как: социальная, психологическая и образовательная.

Таким образом, в Российской Федерации существует уникальная система воспитания и обучения – государственная система дополнительного образования детей. За последнее десятилетие достигнуты определенные успехи в этой сфере деятельности: в субъектах РФ активно развивается региональная система дополнительного образования детей, реализуется межведомственный подход в решении проблем воспитания и обучения подрастающего поколения, созданы системообразующие центры развития дополнительного образования детей на федеральном и региональном уровнях – государственные учреждения дополнительного образования детей, призванные участвовать в осуществлении полномочий органов государственной власти в этой области [4].

Список литературы

1. Гусева Н. Ф. Организационный ресурс руководителя творческого коллектива, Сыктывкар, 2009. 32 с.
2. Ерофеева Т. И. Современные образовательные программы для дошкольных учреждений: учеб. пособие под редакцией. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. 305 с.
3. Казанкина М. Г. Нравственное воспитание личности дошкольника в коллективе: учебник для вузов. М. Г. М. : Аспект Пресс, 2007. 53 с.
4. Лебедев Ю. Д. Дополнительное образование: учеб. Пособие. 3-е изд., испр. доп. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2006. 204 с.
5. Сальцева С. В. Дополнительное образование: опыт и перспективы развития: учеб. пособие. под ред. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2007. с. 34.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕТРАДИЦИОННЫХ ТЕХНИК РИСОВАНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Н. А. Донченко

Педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД Центр дополнительного образования детей «Ступени», г. Сочи

Влечение ребенка к художественному творчеству до сих пор остаётся таинственным даром. Для того, чтобы правильно руководить детским творчеством, необходимо знать особенности изобразительной деятельности воспитанников. Изобразительная деятельность приносит много положительных эмоций как дошкольникам, так и школьникам. Копируя окружающий мир, дети изучают и познают его, в рисунках дети выражают свое отношение к окружающему. Рисование позволяет развить творческие способности, воображение, образное и пространственное мышление, развивает мелкую моторику рук.

Вы спросите как научиться рисовать, или с чего начать? Много всевозможных способов, для каждого ребенка, он свой.

Изобразительная деятельность имеет неоценимое значение для всестороннего развития детей. И чем разнообразнее будут условия, в которых протекает изобразительная деятельность, содержание, формы, методы, и приемы работы с детьми, а также материалы, которые они используют, тем интенсивнее станут развиваться детские художественные способности. Для рисования можно использовать листы бумаги различные по фактуре, цвету, форме, например, квадратные или круглые. Использовать необычные инструменты и материалы. Одним из способов преодоления страха перед белым листом бумаги является предварительное тонирование листа цветом, узором или абстрактными пятнами. Создать которые можно посредством различных техник.

В последнее время педагоги все чаще используют нетрадиционные техники рисования. Но если ранее они использовались разрозненно, как отдельные элементы занятий по изобразительной деятельности. То в настоящее время все больше входят в наши программы, как дополнения к традиционным приемам обучения рисованию. Необычные материалы и оригинальные техники привлекают детей тем, что здесь можно рисовать, чем хочешь и как хочешь, и даже можно придумать свою необычную технику.

Что же обозначает само слово «нетрадиционно»? Нетрадиционно это: не основываясь на традиции, не придерживаясь традиций; происходящее не в силу установившихся традиций, не по заведенному обычаю; отличаясь оригинальностью. [1,320]

Синонимы: индивидуально, на новый лад, неординарно, неповторимо, нестандартно, нетривиально, оригинально, по-новому, по-своему, самобытно, самостоятельно, своеобразно, своеобразно. [2, 245].

Нетрадиционное рисование – это толчок к развитию воображения, творчества, проявлению самостоятельности, инициативы, выражения

индивидуальности. Каждая техника – это маленькая игра, доставляющая ребенку радость, положительные эмоции.

Итак, рассмотрим несколько видов нетрадиционных техник рисования, которые достаточно разнообразны, и в каждой технике ребенок получает возможность отразить свои впечатления от окружающего мира, передать образы воображения, воплотив их с помощью разнообразных материалов в реальные формы.

Рисование пальчиками способствует развитию мелкой моторики пальцев, любознательности, интересу к самостоятельной деятельности, трудолюбию. Изображение различных предметов помогает ребенку познавать мир, развивает фантазию и воображение. На занятиях предлагается использовать две техники рисования – рисование пальчиками и рисование ладошкой.

Пальчиковая живопись – очень простая техника рисования. Детям младшего дошкольного возраста еще трудно хорошо владеть кистью и карандашом, но им свойственно все исследовать пальчиками, поэтому необходимо использовать эту природную способность детей.

Печатание ладошкой – очень интересный игровой прием. Рисование с помощью ладошек одно из любимых детских занятий. Оно не только дарит радость творчества, увлекает и удивляет, но и всякий раз убеждает детей в том, что их ладошки необыкновенные, волшебные.

Папье-маше. Под папье-маше следует понимать материал, из которого состоят изделия, изготовленные способом выклеивания, набора формы или оклеивания соответствующих форм или моделей несколькими слоями рыхлой бумаги. В отдельных случаях, например при разовом изготовлении из папье-маше некоторых макетов, работу ведут без форм или моделей – изделие лепят постепенно из кусочков, комков, жгутиков бумаги, смазанной клеем или клейстером. Таким же образом, создают и объемные картины [из мякоти].

К ниткографии сегодня относят такой уникальный и весьма необычный вид искусства, как рисование картин при помощи ниток. Нитку необходимо опустить в краску, а затем произвольно выложить зигзагами или петлями на лист бумаги. После того, как нить уложена, ее необходимо накрыть вторым листом бумаги и плотно прижать оба листа друг к другу. Затем нитку нужно вытянуть за свободный конец. Теперь, когда нитка вытянута, у вас есть две зеркальные копии изображения, которые можно доработать так, как вам подсказывает ваша фантазия.

Монотипия – одна из наиболее распространенных и простейших техник. Она заключается в нанесении красок при помощи кисти на идеально гладкую поверхность печатной формы (стекло, оргстекло, пластик, пластина металлическая) с последующим печатанием на станке или в ручную под давлением рук, валика; полученный на бумаге оттиск всегда бывает единственным, уникальным и неповторимым. Остается только догадаться, на что оно похоже, и дорисовать недостающие детали.

Рисование кляксами – это отличный способ весело и с пользой провести время, поэкспериментировать с красками, создать необычные

образы. Раздувая кляксы нельзя точно предугадать, как они разойдутся, перельются друг в друга, и каков будет окончательный результат... Затем изображение подрисовывается кисточкой, спичкой, заострённой палочкой. Попробуйте, результат Вам понравится!

Граттаж. Другое название техники – техника царапанья.

Покройте бумагу акварельной краской, дайте краске высохнуть, после чего хорошенько натрите свечой. В черную гуашь или тушь добавьте немного жидкого мыла, хорошо перемешайте и покройте подготовленный лист этой смесью. Ну а теперь самое интересное! Процарапываем любым острым предметом рисунок.

Коллаж – означает «наклеивание». Это техника сочетания аппликации и рисования, причём аппликация может быть самая различная из бумаги, ткани, нитей, любого бросового материала. Можно использовать вырезки из журналов, бусинки, ракушки, пуговицы, макаронные изделия, пластилин. В работы можно включить различные дополнительные детали для усиления выразительности композиций. Коллаж-это произведение, целиком выполненное этими способами.

Тампонирование – увлекательная техника! Для ее применения необходим тампон из марли, внутри которой вата или поролон. Штемпельная подушка послужит палитрой. Легким прикосновением к бумаге, после того как набрали краску на тампон, дети будут рисовать что-нибудь пушистое, легкое, воздушное. Отпечаток, состоящий из мелких пятен, создает ощущение бархатистой поверхности изображения.

Трафарет. Сначала вырезают трафарет. Кто, какой хочет! Затем, прижав его пальцем к листу бумаги, обводят по контуру легкими прикосновениями тампона. Осторожно приподнимают трафарет. Чудо! Четкий и ясный рисунок, он остался на бумаге, но совершенно пушистый внутри.

Конечно же не нужно останавливаться на достигнутом, потому что кроме приведенных выше, методов рисования, существует множество других не менее интересных приемов, таких как: набрызг, печатание природными материалами, рисование восковыми мелками, рисование пластилином и т. д. Которыми при желании может воспользоваться каждый желающий постичь невообразимый и интересный мир искусства.

В заключение хотелось бы отметить следующее: рисование для ребенка должно быть радостным, вдохновенным трудом, который очень важно стимулировать и поддерживать, постепенно открывая перед ним новые возможности изобразительной деятельности. А главное то, что нетрадиционное рисование играет важную роль в общем психическом развитии ребенка. Ведь самоценным является не конечный продукт – рисунок, а развитие личности: формирование уверенности в себе, в своих способностях, самоидентификация в творческой работе, целенаправленность деятельности. И самое важное, чтобы занятия приносили детям только положительные эмоции.

Список литературы

1. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000, – 720с.

2. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. 7-е изд., стереотип. – М: Русские словари, 1999, – 638с.

ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

В. Г. Заврина

преподаватель, МБОУ ДОД «ДШИ №5», г. Томск

Эстрадное волнение.

Из педагогической практики известно, что все учащиеся, за очень редким исключением (дети младшего возраста), ощущают так называемое эстрадное волнение. У разных людей оно проявляется по-разному. Легкое волнение преодолевается самим исполнителем на эстраде и постепенно исчезает. Однако бывает, что способный ученик играет в классе хорошо, а на эстраде совершенно перестает владеть собой. Понятно, что в таких случаях нельзя и думать о высокохудожественном исполнении произведений.

Педагоги по-разному относятся к этому сугубо эстраднему явлению. Одни вообще отрицают его закономерность и считают, что это либо симуляция, либо такие «мелочи», о которых и говорить не стоит. По мнению других, эстрадное волнение присуще всем, и поэтому в практике работы само ликвидируется. Третьи придают ему преувеличенное значение и считают своим долгом все время успокаивать и напутствовать ученика. Буквально в последнюю минуту, уже выходя на эстраду, ученик слышит голос такого преподавателя: «Там-то и там-то не забудьте сделать то-то и то-то», «Не волнуйтесь».

Несомненным остается тот факт, что, независимо от одаренности и всесторонней подготовленности, почти все учащиеся ощущают в той или иной мере специфическое эстрадное волнение, являющееся результатом новизны обстановки. Присутствие многих слушателей, сознание необходимости поделиться с ними своими мыслями и чувствами, безусловно вносят определенный разлад в психику учащегося, еще не привыкшего к выступлениям перед публикой.

Среди музыкантов существует мнение, что эстрадное спокойствие в огромном большинстве случаев зависит от «чистоты совести исполнителя»: если он уверен, что все в исполняемом произведении добросовестно усвоено, то никакого эстрадного волнения не может быть. Однако жизнь доказывает, что такое утверждение ошибочно. Некоторые учащиеся, работающие чрезвычайно добросовестно, достигающие очень хороших результатов и прекрасно демонстрирующие эти результаты в классной обстановке, на эстраде теряются. Очевидно, их неудачи лежат на совести преподавателя. В действительности это он – педагог – должен приучить учащегося к эстраде, как приучают к инструменту.

Воспитывать эстрадные навыки надо в такой же последовательности, в какой работают с учеником над преодолением всяких других трудностей: начинать с небольшого и несложного и постепенно переходить к большому и более сложному. Вначале следует научить баяниста,

аккордеониста максимально сосредоточиваться на исполнении даже отдельной фразы, уметь полностью постичь ее содержание, а затем точно также работать над более крупными элементами форм – предложением, периодом и т. д. и, наконец, над целым произведением. Учащемуся надо уметь сосредоточиться как на уроке, так и, особенно, во время домашней работы над пьесой.

Серьезно ошибаются те педагоги, которые считают, что воспитание эстрадных навыков – дело третьестепенное. Разрыв между возможностями ученика и его эстрадными навыками порою приводит к неудачам на ответственном выступлении. Чтобы научиться играть на эстраде, надо как можно чаще выступать.

Эстрадную обстановку можно создать не только на эстраде, но и где угодно: дома, на уроке, в любом месте. Для этого учащемуся необходимо уметь сосредоточиваться на исполняемом материале, представляя себе, что он работает для публики, с полным сознанием ответственности. Практика показала, что во многих случаях это дает хорошие результаты. Надо, в частности, создавать обстановку эстрадной ответственности во время исполнения повторного материала, то есть такого репертуара, где все трудности, кроме эстрадных, уже преодолены.

Умение играть на эстраде – это в значительной степени умение сосредоточиться на исполняемом. В этом отношении следует брать пример с выдающихся актеров, которые проделывают огромную работу над собой, над освобождением от скованности, чтобы на сцене чувствовать себя непринужденно. Только тогда исполнитель-баянист, аккордеонист сможет передать публике содержание произведения.

Как бы ни были индивидуальны формы подготовки к концерту, некоторые общие советы можно было бы дать:

1. Если играетя целая программа – следует так спланировать работу, чтобы трудные её номера были подготовлены заранее. Их полезно выучить заблаговременно и дать время «полежать». (полифония, крупная форма, пьеса виртуозного характера)
2. Исполнение программы целиком требует устойчивости внимания: научиться целостно охватывать всю программу; надо «слепить» её форму, ощутить взаимосвязь входящих произведений; проигрывать среди друзей и знакомых.
3. Надо воспитывать в ученике уверенность, то он достаточно подготовлен к концертному выступлению.
4. Не переутомляться в день выступления, не играть много на инструменте, не совершать изнурительной работы, не менять резко привычный режим.

Формы эстрадного волнения и пути выхода.

Волнение проявляется по-разному: одни играют на сцене скованно, сухо, формально; другие, наоборот, играют преувеличенно искусственно приподнятым характером. Волнение неблагоприятно отражается на технической стороне исполнения, приводит к заминкам, остановкам и пропускам эпизодов.

Важно, как можно лучше подготавливать ученика к концертам, не

выпускать с «сырой», недоработанной программой. Срывы приводят к появлению страха и боязни игры на сцене.

1. Вредно фиксировать внимание ученика на проблеме волнения, надо воспитывать чувство «радости общения» с аудиторией, самого публичного выступления.
2. Необходимо мобилизовать его волю, чтобы он сумел донести до слушателей свой исполнительский замысел, не потеряв при этом ни основной нити музыкального повествования, ни деталей. Сам ученик должен сосредоточить своё волнение на том, чтобы как можно лучше сыграть своё произведение.
3. Большое значение для устранения слишком большого волнения имеют частые выступления. Известно, что даже опытные исполнители после долгого перерыва волнуются больше, чем в период систематических выступлений. Ученики начинают чувствовать себя намного уверенней, если начинают чаще выступать на сцене.
4. Нужно формировать в ученике умение сразу включаться в образ произведения, вызывать в себе нужный эмоциональный настрой, достигать полной сосредоточенности при игре и т. д.
5. Заботиться о накоплении репертуара учеником. Он выгодно будет отличаться от ученика, который учит произведение с тем, чтобы их забыть.

У первого ученика быстрее развивается память, выдержка, накопленный опыт работы над отделкой произведения.

Проведение репетиций. Психологические условия:

Следует отдавать полный отчёт КАК репетировать, ЧТО, КОГДА, замечания какие можно, какие нельзя вовремя и после репетиции.

1. Одна из важных проблем – выбор времени репетиции.
 - прекращать репетицию за один день до концерта;
 - на репетиции не выкладываться полностью;
 - важен выбор часа занятий, если концерт вечером, значит репетировать вечером.
2. Недопустимы повторения произведений. При крайней необходимости уточнить звучание и темп, т. е. сохраняйте энергетический запас.
3. О замечаниях. Если делать, то небольшие, насущно необходимые (смог ли целостно охватить произведение, выделить наиболее яркое), нельзя допускать резких суждений.
4. Отработка элементов эстрадного ритуала. Ритуала выхода и поклона, настройки инструмента, выхода на аплодисменты и поклона после игры, вплоть до улыбки.
5. Выработка психологической и профессиональной устойчивости исполнителя к случайным ошибкам на эстраде. Она достигается путём осмысления самого механизма возникновения ошибки, а также анализа психофизического состояния и работы всего игрового аппарата в этот момент.

Итак, период непосредственной подготовки к концерту является очень важным и ответственным в деятельности музыканта-исполни-

теля. Множество изложенных факторов, влияющих на успешность эстрадного выступления, представляет собой широко разветвлённую, психологически и профессионально обоснованную СИСТЕМУ. Использование её как в целом, так и в отдельных элементах, должно быть соотнесено с индивидуально-личностными качествами музыканта.

К ВОПРОСУ О МОДЕЛИ ПАРТНЕРСТВА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА И УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

Е. А. Каюмова

к. б. н., декан ФКИ, ГБОУ ВПО ТГПУ, г. Томск

Одним из приоритетных направлений государственной политики в современной России является реформирование системы образования. Системной модернизации образования как социального института присваивается главенствующая роль в процессах экономического роста и социального развития общества, формирования благополучия граждан и безопасности страны. В Концепции долгосрочного социально-экономического развития РФ [1] задан вектор на создание и развитие современной системы непрерывного образования, в том числе в сфере культуры и искусства. Рассматривая модернизацию институтов образования как инструмент социального развития, государство ставит задачи создания системы образовательных услуг, обеспечивающих раннее развитие детей независимо от места их проживания, состояния здоровья, социального положения; создание образовательной среды, обеспечивающей доступность качественного образования и успешную социализацию для лиц с ограниченными возможностями здоровья; создание системы выявления и поддержки одаренных детей и талантливой молодежи. Функционирование образовательных организаций, направленное на решение обозначенных задач, регламентируют федеральные законы: «Об образовании в Российской Федерации» (2013г.) [2], О высшем и послевузовском профессиональном образовании [3], государственная программа «Развитие образования» на 2013-2020 годы [4] и другие законодательные акты, определяющие их организационную, научную и финансовую деятельность, повышение качества подготовки специалистов. Эффективное практическое воплощение сформулированных задач обуславливает необходимость создания новых алгоритмов взаимодействия институциональных структур системы образования (школа – вуз – учреждения дополнительного образования детей).

Структурные изменения сферы образования – глобализация, диверсификация, демократизация, мониторинг качества образовательных услуг, вызванные переходом к инновационному типу ее развития, и, как следствие – повышение профессиональных требований к кадрам, – приводят к возрастанию роли человеческого капитала и к необходимости существенного улучшения характера и повышения про-

дуктивности взаимоотношений субъектов системы образования в сфере культуры и искусства. В процессе практической реализации идей новой образовательной стратегии особая миссия принадлежит дополнительному образованию детей (ДОД). Именно оно способно стать тем «ростковым слоем», который может запустить механизмы воссоздания и обновления кадров, предопределяя инновационные подходы к достижению эффективности при работе с абитуриентами, выстраивая образовательную траекторию талантливых детей и подростков с нацеленностью их на педагогическую деятельность в сфере культуры и искусства. Сфера дополнительного образования может обогатить образовательные ресурсы вуза, способствовать развитию новых программ, стать не только работодателем для выпускников педвуза, но и социальным заказчиком, формируя новый образовательный запрос на предоставление образовательных услуг. В свою очередь педагогический вуз, помимо прямой функции подготовки кадров, может предоставить организациям ДОД широкие образовательные и научные ресурсы. Таким образом, партнерство в сфере образования на самых разных уровнях – от глобального до местного значения – представляется как продуктивный и взаимообогащающий процесс. Однако можно констатировать, что не всегда сотрудничество в сфере высшего профессионального и дополнительного образования детей отвечает принципам партнерства и взаимодействия. Инерция обособленности образовательных организаций сдерживает их взаимодействие и сближение.

Необходимо отметить, что в последние годы опубликовано значительное количество исследований в области организации и развития педагогического взаимодействия в условиях профессионально ориентированного обучения (Т. Ю. Джамалова, Н. А. Зимарева, Г. Д. Кочергина, Е. В. Петрова и др.). Рассматривается роль профессиональной подготовки педагогов дополнительного образования в педагогике внешкольных учреждений (М. Б. Коваль, И. И. Митина и др.) и в педагогике дополнительного образования (В. А. Березина, А. К. Бруднов, О. С. Газман, Е. Б. Евладова, Б. В. Куприянов, О. Е. Лебедев и др.). Учеными поднимаются проблемы взаимодействия общего и дополнительного образования (В. А. Горский, В. И. Загвязинский, В. С. Леднев, В. Д. Семенов, Тымко Н. В. и др.), в том числе, сетевого (А. И. Адамкий, Т. А. Зубарева, А. Ф. Мазник, Е. Д. Патаракин, Г. Н. Прокументова, О. Н. Сусакова и др.).

Взаимодействие образовательных учреждений, их сотрудничество с другими социальными структурами (учреждения культуры, социальной защиты населения, предприятиями) является одной из ведущих тенденций развития современной системы образования. В то же время, как свидетельствует обзор состояния изученности избранной нами темы, несмотря на довольно устойчивый интерес к ней широкого круга педагогов, социологов, до сих пор проблема научного обоснования развития взаимоотношений педвуза и учреждений дополнительного образования детей является наименее разработанной областью современной педагогики: не определены уровни и показатели сформированности

партнерства, мотивация участников партнерских отношений, недостаточно разработаны вопросы, связанные с определением факторов повышения эффективности взаимодействия образовательных организаций.

Анализ научных подходов и практики их реализации позволил выявить противоречие между актуальной потребностью педагогической практики в построении образовательного и научного партнерства педвуза и учреждений дополнительного образования детей, работающих в сфере культуры и искусства с целью консолидации усилий и объединения ресурсов, с одной стороны, и слабой разработанностью теоретических подходов к проектированию форм организации и развития этого процесса, с другой стороны. Указанное противоречие подчеркивает актуальность необходимости разработки комплекса условий для развития социально-образовательного партнерства педвуза и учреждений дополнительного образования детей.

Список литературы

1. Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года (далее – КДР-2020) разработана в соответствии с поручением Президента Российской Федерации по итогам заседания Государственного совета Российской Федерации, состоявшегося 21 июля 2006 г. и утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 17 ноября 2008 г. № 1662-р. Москва, 2008 г., 165 с.
2. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» Принят Государственной Думой 21 декабря 2012 г. Одобрен Советом Федерации 26 декабря 2012 г. Электронный ресурс. <http://www.zakonrf.info/zakon-ob-obrazovanii-v-rf/>
3. Федеральный закон РФ «О высшем и послевузовском профессиональном образовании» №125-ФЗ от 22. 08. 96 (принят Гос. Думой 19. 07. 96 г.), в редакции от 13. 07. 07 г. Электронный ресурс. // Актуальный закон. М. : Ось-89, 2005. – 48 с.
4. Постановление Правительства РФ от 15 апреля 2014 г. Об утверждении государственной программы «Развитие образования» на 2013-2020 годы. Электронный ресурс. <http://минобрнауки.рф/media/events/files/41d4d43cef83fb872250.pdf>

МОДЕЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА ХОРЕОГРАФИИ, НАПРАВЛЕННАЯ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В УСЛОВИЯХ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

Т. М. Кочетова

педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. Самара

...Путь к самому себе через мир знаний, игры,
фантазии и творчества.

А. К. Бруднов

Изменения в современном образовательном процессе, появление новых нормативно-правовых документов (Постановление правитель-

ства Самарской области от 21. 01. 10 № 5 об утверждении концепции развития дополнительного образования детей в Самарской области до 2015 года, Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации, Концепция развития дополнительного образования детей в Самарской области до 2015 года от 21. 01. 10 г. № 5) заставляет педагогов дополнительного образования создавать, адаптировать образовательные программы, использовать новые компьютерные технологии, осваивать метод проекта, участвовать в научно-исследовательской деятельности.

Основное и дополнительное образование несут две разные функции: основное общее – воспроизводство культуры нации, дополнительное – развитие потенциала к самореализации каждого человека в этой культуре. На сегодняшний день эти функции отражают важнейшие стороны существования человека в мире: его самоидентификацию как представителя определенной культуры, принадлежащего к определенному социуму и сообществу; и его осознание себя неповторимой личностью, обладающей уникальным набором качеств, что позволяет человеку выстраивать собственную жизненную траекторию и решать творческие задачи; становиться субъектом собственной деятельности.

Сейчас перед многими педагогами дополнительного образования стоит проблема нехватки образовательных программ и методических пособий для учащихся, содержание которых было бы направлено на обеспечение формирования творческого потенциала ученика, ценностных установок личности и характера, который «противостоял бы напору всех случайностей жизни, спасал бы человека от их вредного, растлевающего влияния и давал бы возможность извлекать отовсюду только хорошие результаты» (К. Д. Ушинский).

Нередко педагогам приходится сталкиваться с нехваткой теоретических знаний по тому или иному предмету, низким интересом, недостаточным уровнем навыков самостоятельной работы учащихся.

Возникает несколько противоречий:

- с одной стороны требования новых нормативных документов и ФГОСов, с другой стороны отсутствие необходимых образовательных программ и пособий для модернизации процесса дополнительного образования;
- с одной стороны портрет выпускника предполагает на выходе из образовательного учреждения разносторонне творчески развитую, социально адаптированную, самостоятельную личность, с другой стороны мы сталкиваемся с недостаточно развитыми навыками самостоятельности у учащихся, их низкой социальной адаптацией;
- с одной стороны все возрастающие требования к качеству дополнительного образования, с другой стороны нежелание некоторых педагогов дополнительного образования использовать новые технологии, создавать и внедрять новые методические пособия для учащихся.

Актуальность данной темы определяется ценностью всех знаний, умений и творческих навыков, которые необходимо приобрести ребенку в школьном возрасте. Это особо ответственный период закла-

дывания основ творческих способностей. И ни что иное как хореография способствует максимальному развитию ребенка с творческой стороны.

Существуют различные определения способности к художественному творчеству, но общим для них становится создание нового, оригинального. Критерием творчества ученика является не только качество результата, а характеристики творческого процесса или совокупность способностей к творчеству (именно это называется креативностью – Е. Торренс, Д. Гилфорд), активизирующие творческий потенциал, способствующие успешному творческому мышлению. Специфика развивающего потенциала хореографии в различных видах танцевального искусства (классический, народный, балльный и историко-бытовой танец) отражена в творчестве известных деятелей: А. Я. Вагановой, Н. П. Базарова, Р. В. Захаровой, К. Зацепиной и др.

Рассматривая хореографическое образование более детально, можно найти ошибки и со стороны педагогов-хореографов. Танец – это искусство, которое развивается с каждым днем, в том числе и под влиянием запада. А это значит, что постоянное обновление программ, методического обеспечения, самообразование – это неотъемлемая часть работы хореографа. Соответствие сегодняшнему дню, введение новых стилей танца – вот цель педагога. Иначе уроки хореографии станут устаревшими даже для детей младшего школьного возраста.

Условия, обеспечивающие эффективность развития творческого потенциала учащихся на занятиях хореографии:

- возможность овладения обучающимися опыта самостоятельной разнообразной для них деятельности через использование тренинго-игрового метода в учебном процессе;
- создание обогащенной информационной и досугово-развивающей среды;
- выстраивание образовательного процесса, как процесса взаимодействия индивидуального, уникального учителя и индивидуального, уникального ученика;
- совместная деятельность педагога, учащегося и родителя, где особое значение приобретает мировоззрение и компетентность педагога в воспитании творческой личности с учетом ее индивидуальности.

Методы развития творческих способностей личности учащегося можно найти в любом разделе хореографического урока. Например, игротерапия (музыкальные игры, игры с предметами), сочинение танцевальных комбинаций у станка и на середине класса, импровизация, конкурсная и концертная деятельность, экскурсии, конструирование костюмов к танцу, научно-исследовательская деятельность, разработка учебных пособий. Их грамотное применение, искусно вплетенное в канву урока, не оставит обучающихся равнодушными. В свою очередь педагог достигнет желаемого результата в процессе преподавания.

Список литературы

1. Федеральный закон РФ от 29 декабря 2012 года «Об образовании в Российской Федерации».

2. Постановление правительства Самарской области от 21. 01. 10 года № 5 об утверждении Концепции развития дополнительного образования детей в Самарской области до 2015 года.
3. Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации от 7.02.2008 года.
4. Берденникова Н. Г. Организационное и методическое обеспечение учебного процесса в вузе. – СПб.: Д. А. Р. К., 2006 – 208 с.
5. Власенко Г. Я. Танцы народов Поволжья. – С.: изд-во Самарского университета, 1992
6. Буданова Г. П., Буйлова Л. Н. Обновление содержания дополнительного образования детей в контексте федерального стандарта нового поколения – М.
7. Логинова Л. Г. Методика управления качеством дополнительного образования детей – М.: 2005
8. Никитина Е. И. Содержание и формы реализации совместной художественно – творческой деятельности педагога – хореографа и учащегося в системе дополнительного образования» /Сб. научных трудов. «Культура и образование на пороге XXI века»; г. Кудымкар, Коми – Пермский окружной институт усовершенствования учителей, 2006.
9. Никитина Е. И. Современный подход к занятиям художественным движением в системе дополнительного образования с подростками. Сотворчество педагога и учащихся. – М.; Институт художественного образования РАО – Юсовские чтения. Москва 1-3 ноября 2005 г.
10. Пуртова Т. В., Беликова А. Н., Кветная О. В. «Учите детей танцевать». М.: 2003.

РАБОТА НАД АРАНЖИРОВКОЙ ДЛЯ АНСАМБЛЯ СИНТЕЗАТОРОВ

А. Г. Красильщикова

Композитор, преподаватель, МБОУК ДОД ДШИ №1, г. Екатеринбург

В процессе обучения игре на синтезаторе рано или поздно наступает момент перехода к новым формам работы. Учащиеся, занимаясь на синтезаторе, как на специальном предмете, так и на дополнительном, в течение двух-трёх лет узнают и осваивают основные принципы исполнительского мастерства. Далее – поиск новых задач, более сложных аранжировок, интересных решений в использовании этого инструмента.

Как точно заметил доктор педагогических наук, профессор Московского института открытого образования И. М. Красильников: «синтезатор не столько музыкально-исполнительский инструмент, сколько музыкально-творческий» [1]. Это инструмент-оркестр. А если таких оркестра два и более? Возможности возрастают во много раз. Для исполнителя, игравшего ранее исключительно сольно, это не просто. Хотя, мы все знаем, что даже сольное исполнение на синтезаторе требует навыков ансамблевой игры, ведь при использовании функции автоаккомпанемента необходимо с ним «совпадать». К тому же, работая над произведением, мы проделываем не только исполнительскую, но и композиторскую (подбор тембров, их сочетание и соотношение) и звукорежиссерскую (панорама, баланс) работу.

Если пойти с самого начала, с того момента, когда перед композитором чистый лист, можно вспомнить высказывание А. Лосева: «Редкий художник понимает в полном смысле слова то, что творит. И часто другие понимают в этом больше, чем он сам, творец» [2]. Из психологии творчества известно, что «заражённость» идеей стимулирует поиски мелодий, тем, их обработку, кристаллизацию. В процессе напряжённой сознательной и бессознательной работы первоначальный замысел претерпевает порой значительные изменения [3]. Черновики, эскизы, предварительные планы, редакции – часто предшествуют окончательному варианту произведения (так творили Бетховен, Чайковский, Римский-Корсаков, Прокофьев, Стравинский и др.; так писал Пушкин). Поэт В. Брюсов обратил внимание, что «многие берутся за перо при первом же проблеске поэтической мысли, они творят «на бумаге»...; другие сначала долго обдумывают своё будущее произведение, пишут его, так сказать, «в голове», переделывая, поправляя мысленно...; на бумаге они записывают уже готовые строки» (Моцарт, Шуберт, Верди, Глинка, Скрябин и др.; из поэтов – Лермонтов) [4].

С аранжировкой дело обстоит иначе – она всегда опирается на готовый текст, выстраивается предельно осознанно, не искажая авторский материал, а показывая его с наиболее яркой стороны. Нотный текст предопределяет направление выбора исполнительских средств, иногда предполагает переосмысление фактуры.

Поскольку мы говорим об инструментальной аранжировке произведения, а не о его сочинении, нет необходимости выстраивать форму с нуля, нужно её доработать. Если это короткая мелодия народного происхождения, её надо развить – сделать несколько точных или варьированных повторов, придумать связки между ними, возможно, сопоставить с другими мелодиями. Если это произведение крупной формы (опера, симфония), то нужно выбрать фрагмент, который мог бы послужить основой концертной пьесы и корректно закруглить его. Переход к новым разделам формы, как правило, подчёркивается сменой рисунка фактуры и тембровой окраски, изменением темпа, динамики, артикуляции.

Степень свободы аранжировки может быть разной – от точного следования нотному тексту оригинала (например, в работе с произведениями классической музыки), до его фантазийной обработки (при обращении в сферу эстрадной или народной музыки). Во всех случаях важна логика развёртывания музыкальной мысли, рельефность и вместе с тем единство и целостность [5]. Всё вышесказанное относится к работе над произведением и для сольного исполнения, и для ансамблевого.

Итак, если перед нами ансамбль синтезаторов, и поставлена задача сделать переложение для двух инструментов, важно вникнуть в музыкальную ткань, суметь понять музыку изнутри. Попробуем рассмотреть этот процесс на примере Вальса из диснеевского мультфильма «Анастасия» (композитор С. Флаэрти). Представленный вариант аранжировки опирается на исходное звучание. Необходимо разобраться, как распределить музыкальный материал между двумя исполнителя-

ми, каким инструментам поручить ведение мелодии (в оригинале это вокальная партия), в какой момент применить функцию автоаккомпанемента и многое другое.

Начало произведения ритмичными фигурациями колокольчиков вводит слушателя в сказочную атмосферу и одновременно задаёт вальсовую пульсацию. Определив функциональную нагрузку звучащего материала как аккомпанирующую, сопровождающую, мы удобно распределили звуки между двумя руками одного из исполнителей, назначив тембр музыкальной коробочки – MusicBox (по желанию это могли быть и колокольчики – Glockenspiel, и челеста – Celesta, и вибрафон – Vibraphone). И, продолжая дальше следовать за оригиналом, мы решили не использовать никакой дополнительной ритмической поддержки (Прим. 1).

Прим. 1

♩ = 180

Прим. 2

Чтобы подчеркнуть сильную долю такта можно добавить в левую руку пиццикато струнных – PizzicatoStrings. Для этого используем функцию Dual (Layer), предварительно разделив клавиатуру на два мануала с помощью Split point в ноте ФА второй октавы.

Вступление мелодического голоса поручаем тембру флейты – Flute и отдаём второму исполнителю. Оркестровая флейта в данном регистре звучит мягко, трогательно, что соответствует образной сфере произведения. При исполнении важно выполнять лиги, имитируя взятие дыхания реально играющего на флейте, соответствующее мотивам вокалиста (Прим. 2).

После первой фразы возникает желание немного обновить звучание. Решаем добавить ритмический рисунок выбранного заранее стиля вальса. Для этого необходимо вовремя нажать sync/start в партии сопровождения. Прodelываем это на стыке 16-17 тактов после небольшого ritenuto (Прим. 3).

Прим. 3

Прим. 4

Возможно добавление педального голоса (например, Strings или Horn – валторна, или использовать что-то неяркое из банка электронных педалей – Synth Pad) в нижнюю строку партии первого синтезатора (об этом напоминает появление лиги). Для усиления мелодии дублируем её в октаву и добавляем к флейтовому звучанию тембр кларнета – Clarinet. Этот голос выбран нами не случайно – здесь не требуется контраста между солирующими инструментами, кларнет тембрально дополняет флейту, придавая плотность, и ещё более ясно выводит мелодическую линию на первый план. Согласно основной мысли главы «Электронная инструментовка» учебного пособия И. М. Красильникова «роль тембра должна осознаваться исходя из композиционной формы и внутреннего содержания. Не стоит с помощью контрастных тембров дробить целостное музыкальное построение, и, напротив, переход к новому построению вызывает необходимость освежить тембр. Т. е. тембр следует менять на гранях музыкальной формы. Если в наши задачи входит подчеркнуть какой-либо элемент фактуры, надо поручить его исполнение темброво однородным инструментам. И наоборот, чтобы показать различные фактурные пласты (напр. мелодию, подголосок и сопровождение), следует использовать контрастные по звучанию тембры» [6]. В 25 такте с началом припева принимаем решение применить автоаккомпанемент полностью, т. е. с гармоническим наполнением. Эту функцию логично продолжить в первом синтезаторе, оставив MusicBox в правой руке исполнителя (данный момент мы «дописали», досочинили, чтобы сохранить тембровую связь с куплетом). В партии второго синтезатора происходит уплотнение мелодии терциями, добавляются подголоски, затем терции следуют в две октавы, мелодия занимает всё больший диапазон, обогащаясь звучанием всей группы деревянных духовых (Прим. 4).

Второй куплет предполагает новую тональность – на полтона выше. Можно было воспользоваться функцией транспозиции и ничего не менять в аккордах и мелодии, но мы решили играть в до-миноре. Этот тональный сдвиг подчеркнут гаммообразным движением в сопровождении (первый синт.) и ритмическим заполнением с переходом в следующий вариант стиля (В). Аккорды в правой руке носят функцию педали и могут быть озвучены мягким тянущимся тембром. Второй синтезатор по-прежнему солирует и теперь мелодическая линия раскинулась на две октавы. Здесь, на границе куплетов, нам понадобилось сменить окраску звучания и мы настроили струнные (Прим. 5).

Прим. 5

Прим. 6

В конце второго куплета даём возможность выступить на первый план первому синтезатору, поручив ему мелодическое соло. В ярком подголоске к мелодии выступает тембр трубы (второй синт.), пробивающий всю музыкальную ткань, эмоционально усиливающий общее звучание (Прим. 6). Припев оттеняется уходом мелодии в низкий регистр – поручим сыграть это певучим виолончелям, на время вернув в сопровождении колокольчики и более спокойный вариант стиля (Прим. 7).

Прим. 7

Прим. 8

Третий куплет – и вновь на полтона вверх, осваиваем непростую тональность до-диез-минор. Общий мелодический «взлёт» и смена стиля на более яркий вариант (С или D) подводят к главному кульминационному моменту всего произведения. Тему показываем в аккордовом изложении в одновременном звучании двух синтезаторов, распределив её по регистрам (Прим. 8). Конечно, это tutti оркестра и мы всеми средствами стараемся передать мощь оркестрового звучания, соединив медные (в среднем регистре), деревянные (октавой выше) и струнные инструменты (средний и высокий регистры).

В момент самого напряжённого звучания на доминантовой функции музыкальное развёртывание резко останавливается и исполнителю на первом синтезаторе необходимо прервать стиль. Сделать это нужно непосредственно перед взятием аккорда С#7 и затем на нём остановиться в фермате (Прим. 9). Окончание, как начало, требует хорошей ансамблевой сыгранности учащихся, так как чёткая пульсация ритма здесь отсутствует. К концу произведения, пройдя несколько вариантов сочетания мелодии, подголосков и сопровождения, исполнители поменялись ролями. Последние фразы мелодии (первый синт.) можно отдать снова флейте или её родственному инструменту окарине – Osarina (народная флейта с более мягким звучанием), а в сопровождающих голосах вернуть музыкальную коробочку с пиццикато струнных (Прим. 10).

Эта аранжировка была написана под конкретных учеников разного уровня подготовки и природных данных, потому партии синтезаторов отличаются по сложности. Так же из нотных примеров видно, что многие линии мы додумывали сами, подходя к авторскому материалу творчески. В отношении тембров работа велась очень бережно. Но даже если учитывать все закономерности взаимодействия тембра с фор-

мой, фактурой, регистровым положением голосов и принципам их смешивания, ещё не значит, что инструментовка будет безупречна в художественном плане. Формально правильных решений может быть множество.

Прим. 9

Прим. 10

Перед нами ставилась задача «расслышать» всё, что обычно спрятано в готовой фактуре. Постоянное использование автоаккомпанемента лишает возможности разобраться в деталях сопровождения, так как в нем заложено все и сразу. Дети привыкают к монолитному звучанию, не дифференцируя его на составляющие. Даже если преподаватель каждый раз обращает внимание на эти детали (например, ритмическая функция – ударные и их разновидности, басовая – какие инструменты и особенности ритма, гармоническое заполнение, наличие подголосков и т. д.), учащиеся, как правило, плохо себе их представляют. Другое дело, когда каждый участник ансамбля выполняет определенную роль, допустим, отвечает за конкретную функцию, а вместе они собственноручно выстраивают фактуру от и до. В момент исполнения дети учатся слушать партии других участников ансамбля. Важно, чтобы каждый исполнитель смог услышать не только то, что играет сам, но и что звучит за соседним инструментом, и, более того, что получается в целом. Это поможет избежать дисбаланса и потери мелодических линий или других элементов, важных для любой композиции. Необходимо научить детей чувствовать цельность создаваемого механизма и ощущать себя его незаменимой частью. Вероятно, об этом говорил А. Соколов, размышляя «об аналитичности как об усмотрении разнообразия в единстве и, соответственно, о синтетичности как о единстве в разнообразии» [7].

Список литературы

1. Красильников И. М., Клип И. Л. Учусь аранжировке. – М., 2006.
2. Лосев А. Диалектика творческого акта (краткий очерк). – М., 1982.
3. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М., 1993.
4. Брюсов В. Мой Пушкин. – М., 1929.
5. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна, 2007.
6. Красильников И. М. Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. – М., 2007.
7. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВЫХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ

Е. А. Кузнецова

*Педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №8 «Радуга»,
г. о. Самара*

Проблема воли является одной из важных в современной психолого-педагогической науке, поскольку личностный и профессиональный рост человека всегда связан, не столько со способностями и благоприятным стечением обстоятельств, сколько с эмоционально-волевыми качествами, которые помогают человеку добиваться высоких результатов. Профессия музыканта-исполнителя, являясь сложным видом деятельности, предполагает устремлённость всех творческих сил человека: творческой фантазии, богатства воображения, ясной логики мышления, а также высокого уровня развития эмоционально-волевых качеств. Российский учёный и музыкант Г. М. Цыпин, говоря о деятельности музыканта-исполнителя, указывает, прежде всего, на эмоционально-волевые качества, поскольку для представителей творческих профессий эмоции и воля составляют единое целое. Эмоциональная заразительность в музыкально-исполнительской деятельности приобретает важное значение в силу самой специфики музыки, потому что невозможно вне прочувствования и переживания познать и понять содержание музыки. Во-вторых, в силу самой специфики исполнительского искусства: невозможно артистическое исполнение вне умения заражать других своими чувствами и мыслями.

Проблема развития эмоционально-волевых качеств музыканта-исполнителя рассматривается исследователями с точки зрения преодоления сценического волнения, но проблема должна рассматриваться не только с точки зрения подготовки к публичному выступлению, но и с точки зрения организации повседневной работы. Именно эмоционально-волевые качества во многом определяют и обуславливают объём и масштаб творческой работы, её качество, а также содержательность и продуктивность.

Развитие эмоционально-волевых качеств учащихся напрямую связано с организацией занятий, которые должны строиться на следующих принципах: *систематичности и регулярности, рациональности, достижения успеха собственными силами.*

Для того чтобы самостоятельные занятия воспитанника были систематичными и регулярными, педагогу необходимо строить процесс обучения на высоко-поисковой мотивации самого учащегося. Формирование мотивации, отношения, установок пианиста является очень важным. Именно мотивационно-потребностная сфера служит мощным психологическим механизмом деятельности. Педагог, умело используя мотивацию, может бороться с инертностью ученика, его ленью, душевной апатией, безразличием и т. д. Можно затронуть

честолюбивые струнки своего воспитанника; навести на мысль о привлекательном профессиональном будущем; привлечь внимание к публичному выступлению; заинтересовать репертуаром и т. д. Не срабатывает один подход, приходится пробовать другой, третий. К каждому ученику можно найти индивидуальный подход, увлечь, заинтересовать. Мотив, обладающий личной значимостью для учащегося, вносит существенные изменения в его учебную деятельность, меняет его отношение к этой деятельности, его внутреннее, психологическое состояние.

Среди положительных мотивов могут быть: а) мотивы, связанные с отношением к исполняемым произведениям, самоактуализация; б) мотивы, связанные с отношением к исполнительской деятельности (мотивы профессионального самосовершенствования); в) мотив самутверждения через произведение, которое близко по духу и настроению; г) мотивы, стремления, побуждения имеющие отношение к будущему и включающие вследствие этого механизмы фантазии, воображения, предвосхищения. Систематичные и регулярные занятия пианиста развивают такие качества, как ответственность, дисциплинированность, обязательность, исполнительность, целеустремлённость, организованность, самостоятельность, выдержку, настойчивость и т. д.

Сам процесс работы музыканта-исполнителя, если этот процесс рационально организован, представляет собой не механическое повторение разучиваемого материала (какого-либо эпизода, пассажа и т. д.), а постепенное улучшение качества игры, преодоление многочисленных трудностей (технических и художественных) путём анализа, вслушивания, проникновения в образный строй произведения. В такой работе большое значение имеют мобилизующие и организующие волевые усилия. Г. М. Цыпин, исследуя работу пианиста, делает акцент на том, что при регулярных занятиях «рефлекторные проявления воли человека начинают обретать статус индивидуально-личностных качеств и свойств, складываясь в достаточно устойчивые и прочные психические образования. Воля – как черта характера, как особая психологическая субстанция начинает играть всё более заметную роль в иерархии свойств личности, внедряясь в глубинные фундаментальные слои её структуры» [5, 42].

В работе нежелательны какие-либо паузы, перерывы – особенно длительные. Необходимо помнить, что чем сложнее структура музыкально-исполнительского навыка, чем тоньше его внутренняя организация, тем больше внимания и заботы требуется для его развития, для поддержания в рабочем тоне исполнительского аппарата в целом. Отсюда следует, что исполнительская деятельность мобилизует и актуализирует эмоционально-волевые качества пианиста, создаёт благоприятные условия для их развития.

Г. М. Цыпин говорит о том, что «особенности творческой деятельности музыканта предписывают ему по логике вещей определенный образ жизни – строго упорядоченный, регламентированный, всецело подчиняющий себе человека. Сделавшись привычным, подобный образ жизни с его строгим распорядком и чёткой организацией труда

требует, естественно, несколько меньших волевых усилий; *привычка – первая опора и помощница воли*» [5, 38]. До тех пор, пока у музыканта-исполнителя не сформировалась привычка, не выработались определённые жизненные стереотипы и автоматизмы, ему приходится нелегко. Однако только в таких условиях и складывается воля человека, формируются и развиваются эмоционально-волевые и профессионально значимые качества личности.

Работа пианиста заключается в том, чтобы перевести в реальный звуковой план («озвучить») те музыкальные образы и представления, которые находятся в его сознании, требуя своего воплощения. Воплотить эти образы с помощью фортепиано. Достигнуть полного слияния идеального образа и материального его воплощения практически невозможно. Замысел богаче и интереснее его конкретной звуковой реализации. Но в то же время, приблизиться к воображаемому идеалу возможно. Это и составляет основу профессиональной деятельности музыканта-исполнителя или обучающегося. Решающую роль здесь играют эмоционально-волевые качества музыканта: целеустремлённость, настойчивость, самостоятельность, инициативность, выдержка, сила воли, энергичность, уверенность, организованность, самокритичность, самообладание и т. д. Чем сильнее выражено в исполнительской деятельности императивно-утвердительное начало «хочу сыграть такто и только так...», тем лучше результат. В. В. Софроницкий полагал, что в исполнении, прежде всего, нужна воля. «Воля – это многого хотеть, хотеть большего, чем даешь сейчас, чем можешь дать. Для меня вся работа – это работа над закалкой воли» [5, 39].

Выдающийся современный пианист и педагог Д. А. Башкиров, раскрывая секреты своего педагогического мастерства, считает главным в психологической подготовке музыканта-исполнителя воспитание воли и эмоционально-волевых качеств личности. Его ученики знают, что ни один изъян в их игре не будет пропущен, ни один недостаток не останется незамеченным. Это воспитывает у них предельную мобилизованность, закаляет их эмоционально-волевые качества.

Важной является работа, направленная на достижение успеха собственными силами учащегося. Молодого музыканта надо учить учиться. Самостоятельность воспитывает самоуважение ученика, развивает его инициативу и волю к преодолению трудностям. Воспитанник сам может выбрать пьесу, сам разобрать, сам наметить план интерпретации. Чем выше профессиональный уровень педагога, тем больше ученик умеет сам. Необходимо помнить, что процесс исполнительского творчества представляет собой не только акт воплощения композиторского замысла, но и создания собственной исполнительской трактовки. Известно, что только те знания по-настоящему крепки и ценны, которые добываешь сам. У самостоятельно работающего человека постоянно крепнут эмоционально-волевые качества, развивается интеллект, чувство долга и ответственности. Он увереннее чувствует себя в общении с окружающими, уверен в своих силах и возможностях, и, что естественно, увереннее держится на сцене. У него бойцовский харак-

тер и особая активность духа. Самостоятельность ученика чрезвычайно важна для педагога; от этого, в конечном итоге, зависит результат его работы. На человека, не приученного добиваться успеха собственными силами, неудача действует пагубно: он сникает, в нём развивается «психоз неудачи», неверие в свои возможности.

Необходимо отметить, что проявление воли человека связано с таким эмоционально-волевым качеством, как внутренняя уверенность в себе, которое повышается или понижается в зависимости от эмоционального состояния, уровня самооценки, от степени «уверенности – неуверенности» в себе в данный момент. «Уверенность – атрибут воли; воля питает, поддерживает чувство уверенности в себе», – утверждает Г. М. Цыпин [4, 151]. Здесь важны такие приёмы самостимуляции как самоободрение, воспоминание о своих прошлых успехах, актуализация чувства собственного достоинства, пробуждение самолюбия и т. д. Наряду с этим, у пианиста в работе важен самонастрой или настроенность. «Верить в свою тему вообще, – призывал Н. К. Метнер своих коллег и себя самого, – ибо доверие к себе, к своим идеям, своему дарованию, своим техническим возможностям – самое главное в искусстве» [3, 67]. При этом важно, чтобы в творческом процессе была внутренняя сбалансированность, взаимозависимость между верой и неверием, убеждённостью и сомнением, самоутверждением и самокритикой, между «да» и «нет». Выше перечисленное является психологическим механизмом волевого акта и даёт толчок к действию.

Задача развития эмоционально-волевых качеств является одной из важных задач, стоящих перед педагогом-музыкантом. Постоянная работа над воспитанием и развитием эмоционально-волевых качеств должна начинаться на самых ранних ступенях музыкально-педагогического процесса, поскольку они во многом способствуют достижению успеха не только в профессиональной музыкально-исполнительской деятельности, но и в любых жизненных ситуациях.

Список литературы

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 2002.
2. Коган Г. М. У врат мастерства. М., 2004.
3. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. – М.: Музгиз, 1963. – 96 с.
4. Цыпин Г. М. Исполнитель и техника // Учеб. пособие для студ. муз.-пед. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М., 1999.
5. Цыпин Г. М. Воля в контексте профессиональных требований музыкальной деятельности // Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. М., 2003.

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ПОВЕДЕНИЯ ПОДРОСТКА СРЕДСТВАМИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СИТУАЦИЙ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Ю. Е. Кулик

педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ № 15, г. о. Самара

По утверждению И. Гёте: «Поведение – зеркало, в котором каждый показывает свой лик».

Цель: показать, как культура поведения человека выражает его общую культуру, как это сделать в современных условиях школы искусств. Анализировать возможности проектирования ситуаций в процессе воспитания школьников.

Культура поведения как интегративное образование школьника.

Часто культуру поведения понимают как выполнение норм и правил поведения, принятых в обществе. Важно, что культура поведения – это внешнее выражение нравственной культуры личности и сложное интегративное образование, которое можно представить в виде формулы: «знаю» (когнитивный компонент) – «уважаю других и самого себя» (эмоциональный компонент) – «считаю нужным делать» (мотивационный компонент) – «делаю» (операционный компонент). Только в единстве всех этих компонентов можно говорить о сформированности культуры поведения личности. Анализ школьной практики позволяет утверждать, что достаточно часто воспитательные усилия концентрируются на развитии когнитивного компонента культуры поведения, когда в процессе бесед, наставлений, уроков этики школьникам даются представления о нормах и правилах поведения. В результате основной массе дети имеют представление, как себя вести, но при отсутствии контроля не соблюдают принятых правил. По разным причинам: «окружающие меня не соблюдают эти правила, и я не буду», «правила поведения – это условности, и следовать им ни к чему», «выполнение правил поведения ограничивает мою индивидуальность и т. д.». В практике работы я убедилась, что недостаточно сформулирована культура поведения старшеклассников. Таким образом, возникла задача найти эффективные средства воспитательной работы. При этом учли такую немаловажную особенность старшего школьного возраста, как отрицательное отношение учащихся к прямому воспитательному воздействию. Как известно, универсального метода воспитания не существует. Однако из имеющегося многообразия выделили метод воспитывающих ситуаций. Воспитывающие ситуации могут быть естественными и специально созданными. В первом случае педагог занимает пассивную позицию, его деятельность оказывается зависимой от складывающихся обстоятельств. **При целенаправленном включении школьников в ту или иную ситуацию действия педагога более осознаны, он может в определённой форме воздействовать на учащегося: сформировать необходимые убеждения, оценки, соответствующее поведение.** Проектирование Воспитывающих ситуаций позволяет создать прообраз

объекта или явления, детально продумать действия участников предстоящей деятельности, спрогнозировать результат, учесть возможные трудности.

В нашей школе мы проектировали и использовали такие формы работы: коллективные выходы в театры, музеи, библиотеки, выставочные залы, кино; диспуты; встречи с известными людьми; тренинги общения; уроки этики; уроки психологии делового общения; научно-практические конференции учащихся.

От многообразия ситуаций к практике воспитания личности.

Четыре основных типа воспитывающих ситуаций в зависимости от преобладающего влияния на тот или иной компонент культуры поведения:

Первый тип ситуаций с преобладающим влиянием на эмоциональный компонент культуры поведения рассчитан на формирование отношения к другим людям как основы нравственного поведения, соответствующего социальным нормам. Эти ситуации обязательно должны быть эмоционально окрашены, затрагивать личные чувства.

Ситуация сопереживания. Ситуации вызывает эмоциональный отклик у учащихся, стимулировать анализ собственных чувств относительно совершения того или иного поступка.

Психоролевая ситуация. Учащиеся выступают в той или иной роли в «жизненных» ситуациях, демонстрируют различные модели поведения и переживают соответствующие эмоциональные состояния.

Второй тип ситуаций с доминирующим воздействием на мотивационный компонент культуры поведения направлен на формирование потребностей в соблюдении норм речи, общения, поведенческих навыков, внешнего вида.

Ситуация наблюдения за поведением, не соответствующим социальным нормам. Демонстрация подобных ситуаций рассчитана на то, что увиденное заставит школьников задуматься об этике поведения, и вызовет потребность в соблюдении принятых норм.

Ситуация самоанализа. Этот вид ситуаций имеет большое значение, поскольку объективный анализ возможностей, достоинств и недостатков, является толчком для работы над собой.

Ситуация свободного выбора мнения. Учащийся выступает в роли активного субъекта выбора точки зрения. Такая ситуация дает толчок для дискуссии, свободного обмена мнениями и является своеобразным стартом для дальнейшей работы по воспитанию культуры поведения.

Третий тип ситуации с преобладающим влиянием на когнитивный компонент культуры поведения направлен на формирование и закрепление знаний о нормах речи, общения, внешнего вида, поведенческих навыков.

Ситуация наблюдения за поведением, соответствующим социальным нормам. Благодаря таким ситуациям учащиеся узнают новые нормы, а также закрепляют имеющиеся знания.

Ситуация выбора модели поведения. В основе ситуаций данного вида лежит принцип сравнения, позволяющий учащимся выбрать мо-

дель поведения. *Проблемная ситуация.* Предполагает интеллектуальное затруднение, преодолев которое, учащийся получает новый опыт и новые знания.

Четвертый тип ситуации с преобладающим влиянием на операционный компонент культур поведения предполагает формирование практических навыков выполнения норм поведения на основе полученных знаний. Здесь важно количество ситуаций, участником которых становится школьник, поскольку оно прямо пропорционально степени освоения навыков культурного поведения.

Игровая ситуация. Как известно, игра – привлекательный вид деятельности для людей любого возраста. Она позволяет в непринужденной форме попробовать себя в разных ролях, сделать то, что невозможно в реальной жизни. Отметим, что системное проектирование воспитывающих ситуаций и последовательное исполнение целенаправленно и эффективно развивает культуру поведения старшеклассников.

Есть ли шансы воспитать подростка сегодня?

Знают ли учителя, что каждому возрасту важнее? Каким путем укрепить отношения между учителем и учеником? Советность впервые закладывается в возрасте 5-7 лет, в период послушания. Дети тянутся к взрослым, много хотят проверить через взгляд взрослых людей. Но если мы не даем ребенку возможности идти собственным путем, то он вообще не станет слушаться, возникает реакция отторжения, раздражения. К 16-17 годам активная интеллектуализация позволяет быть очень внимательным к словам взрослых. У взрослого, для которого самостоятельность ребенка – синоним, его развития, право выбора становится центральным педагогическим средством. А выбрать – это значит взвесить, то или другое и, взвесив, решить. Именно в возрасте 12-14 лет дети обретают первый опыт самостоятельного движения по совету взрослого. Важно только обеспечить этот совет. На вопрос «Есть ли шансы воспитать подростка сегодня?» ответу сразу: шансов много. Основных два. Первый – необходимо удовлетворить глубинную потребность подростка в личном общении. Вы сможете передать ему истинные ценности, если в личном общении произойдет контакт. Второй – организация групповых ценностей, выход на доверие с группой и работа с группой, постепенное выведение её через групповые ценности на всё более глубокие, т. е. на душевные свойства. Ещё более глубокий уровень – уровень совестливости, который соприкасается с уровнем духовности человека.

Список литературы

1. «Семейная психология и семейная терапия». Научно-практический журнал №4 М. 2008.
2. Аракелова Г. «Учителям и родителям о психологии подростка» М. 1990.
3. Кулагина И. Ю., Колюцкий В. Н. «Возрастная психология».
4. Щуркова Н. Е. «Новое воспитание», М., 2000.
5. Пономаренка Л. П., Белоусова Р. В. «Психология для старшеклассников».
6. Лишин О. В. «Педагогическая психология воспитания», М. 1997.
7. Селевко Г. К. Социально-воспитательные технологии. М., 2002.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДИДАКТИЧЕСКИХ ИГР НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ДИДАКТИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ «УЧУСЬ, ИГРАЯ»

Л. В. Курпянова

Педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. Самара

В наше время всё больше внимания в обучении детей разных возрастов уделяется использованию дидактической игры на занятиях в целях повышения эффективности учебного процесса, мотивации, частой сменевидов деятельности, но далеко не все педагоги применяют и умеют правильно использовать её в обучении [1].

Актуальность и необходимость применения дидактической игры в преподавании предметов образовательной области «Изобразительное искусство» обусловлены повышением эффективности учебного процесса, сменой видов деятельности как один из элементов здоровьесберегающих технологий, особенно на начальном этапе обучения. Переход от дошкольного детства, где ведущей деятельностью выступает игра к школьной жизни, где первостепенную роль играет учёба, должен быть педагогически продуман. В игре эффективнее, чем в других видах деятельности, развиваются психические процессы. Игра на уроках способствует успешному усвоению знаний учащихся. [2]

Игры, использованные на уроках изобразительного искусства в детской школе пример которых приводится в данной статье помогут ученикам усвоить теоретический материал по мировой художественной культуре легко и быстро. Кроме того, могут быть использованы и в качестве контроля за усвоением знаний учащимися.

Настольные карточные игры и тренировочные игры-задачи знакомят с темами «Жанры в русской живописи», «Виды промыслов», «Направления в русской живописи», «Всемирная живопись».

Дидактические игры по изобразительному искусству «Учусь, играя» являются приложением к образовательной программе «Изобразительная грамота», реализуемой на занятиях с детьми от 6 до 14 лет. Составленные на основе материалов инновационного методического семинара для преподавателей МХК под названием «Использование игровых приёмов в курсе «Мировая художественная культура». Семинар был организован Самарским региональным отделением ВТОО «Союз художников России». Обучение провели член Петровской академии наук и искусств, профессор Графова Людмила Леонидовна и профессор Лазарева Татьяна Петровна – авторы всех оригинальных методических разработок, представленных для участников семинара.

Реализация игровых приёмов и ситуаций при урочной форме занятий происходит по 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. [3]

Все представленные игры разнообразны по содержанию, но создают атмосферу непринуждённости и радости. Результативность дидактических игр зависит от систематического их использования и целенаправленности программы игр в сочетании с обычными дидактическими упражнениями.

В сборник "Учусь, играя" включены восемь дидактических игр:

- «Зеркало»
- «Где идет дождь»
- «Запомни-угадай жанр»
- «Запомни-угадай промысел»
- «Сколько художников рисовали эти картины»
- «Фрагменты шедевра»
- «Кругозор»
- «Найди картину»

Игры представлены в электронном виде на CD диске и в виде игровых карт и карточек. К диску прилагается методические рекомендации с описанием механикой дидактических игр.

Игра – это мощный стимул обучения, это разнообразная и сильная мотивация учения. В игре активизируются психологические процессы: внимание, запоминание, интерес, восприятие и мышление. Уникальная особенность игры состоит в том, что она позволяет расширить границы учебного материала, вообразить то, чего участник игры не видел, представить себе по чужому рассказу то, чего в его непосредственном опыте не было.

Игра эмоциональна по своей природе и опыту способна даже самую сухую информацию оживить, сделать яркой и запоминающейся. В игре возможно вовлечение каждого в активную работу. В процессе игры интеллектуально пассивный ребёнок свободно выполнит такой объём работы, какой ему совершенно недоступен в обычной учебной ситуации. [4]

В отличие от игр вообще педагогическая игра обладает существенным признаком – чётко поставленной целью обучения и соответствующими ей педагогическими результатами, которые могут быть обоснованы, выделены в явном виде и характеризуются учебно-познавательной направленностью. [5]

С 2011 года среди учащихся детской школы искусств, обучающихся с применением дидактических игр, была отмечена положительная динамика в результативном участии в научно-практических конференциях, стабильности и сохранности контингента, приращению ЗУН, увеличилась мотивация.

В нашей школе за последние три года постепенно вводится система использования современных дидактических игр, внедрены авторские пособия по предметам станковая композиция, по ДПИ. Это

позволило оптимизировать учебно-образовательный процесс, делать его информационно насыщенным и интерактивным, повысить его эффективность, значительно расширить сектор самостоятельной работы обучающихся, активизировать их способности, создать и сплотить детский коллектив, проявить или совершенствовать творческие навыки в создании необходимой игровой ситуации, развивать психологические процессы.

Анализ эмоционального состояния детей в результате проведённого урока изобразительного искусства с применением игровой технологии показывает, что урок вызвал у детей эмоциональный подъём, радость общения с единомышленниками, снять уровень тревожности, что положительно сказалось на усвоение материала.

Подобные дидактические пособия могут размещаться на школьном сайте для знакомства родителей с содержанием дополнительной образовательной программы.

Рекомендованы для учащихся начальной ступени образования учреждений дополнительного образования, воспитанников дошкольных учреждений, учеников младшего школьного возраста общеобразовательных учреждений; педагогов дополнительного образования, воспитателей дошкольных учреждений, учителей начальных классов, учителей ИЗО, родителей детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Список литературы

1. Занько С. Ф., Тюников Ю. С., Тюнникова С. М. Игра и учение (в 2-х частях). М.: 1992.
2. Минич О. А., Хаткевич О. А. Педагогические игры. М. 2005, С. 3
3. Гринченко И. С. Игра в теории, обучении, воспитании и коррекционной работе. Учебно-методическое пособие. – М.: «ЦГЛ», 2002, С. 4-29
4. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии. М.: 1998, С. 14-15,50-60
5. Кларин М. В. Образовательные возможности игры // Современная педагогика. – 1985, №3.

Ресурсы интернет:

http://shsamara.ru/2012/02/igrovye_tehnologii_v_mhk/

<http://gallerix.ru/album/200-Russian>

<http://www.tanais.info/descriptionru.html>

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОМПОЗИЦИЯ» (МОНТАЖНАЯ КОМПОЗИЦИЯ)

С. П. Лазарев

Профессор, Факультет культуры и искусств, ГБОУ ВПО ТГПУ г. Томск

Каждое произведение искусства несет в себе понятия: вид, род, жанр и материал, которые определяют его форму и содержание.

Виды: живопись, графика, скульптура.

Роды:

- 1) *живопись* – станковая, монументальная, декоративная, театрально – декорационная, прикладная;
- 2) *графика* – станковая, книжная, плакат, карикатура, проектная;
- 3) *скульптура* – станковая, монументальная, декоративная (парковая) и прикладная (керамика, стекло и т. д.).

Жанровые разновидности: натюрморт, пейзаж, интерьер, портрет, бытовой жанр, исторический, батальный и т. д.

Любое произведение искусств исполняется в той или иной технике (материале). Это может быть масло, темпера, акварель, литография, офорт, уникальная графика, гипс, мрамор, глина, бронза и другие материалы.

При преподавании профильных дисциплин на кафедре музыкального и художественного образования в ТГПУ возникает потребность в разработке новых учебных программ, основанных на быстро меняющемся состоянии информационных технологий и общества в целом. Проблемы изучения законов композиции относятся к числу «вечных». Они волновали и ныне волнуют художников, архитекторов, композиторов, теоретиков искусства, эти проблемы высвечиваются новыми гранями, пополняются новым опытом.

По определению Н. Н. Волкова [1], композиция – это вид структуры (всегда замкнутой структуры); это конструктивные связи – аналогии и контрасты цвета, тона и линии, выделение главного пятна (героя) предмета, пространственный строй и т. п. Композиция всегда есть конструкция для понимания, конструкция произведения искусства, есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанными единством смысла.

К композиции замкнутого характера относится натюрморт. Эта часть дисциплины «Композиция» ведется на протяжении всех пяти лет обучения. И только на первый взгляд кому-то может показаться, что задания по композиции «натюрморт» являются элементарными, «не творческими» и даже скучными. Между тем, натюрморт – один из интереснейших жанров и самый доступный для подготовки будущих художников – педагогов. В нем сконцентрированы все возможности и задачи, которые ставят перед собой пейзажисты, портретисты, художники сюжетных и батальных сцен. Причем, прежде чем приступить к исполнению в материале, студент решает задачу по формально – структурной организации изобразительной плоскости, на этом этапе и обозначаются все конструктивные связи: выделение «главного героя», контрасты цвета, тона, линии.

Вглядываясь в мировую историю искусств, видишь очень много художников, превративших натюрморт в любимый жанр. Можно вспомнить материальные и вместе с тем тонкие по цвету, интимные натюрморты голландских художников, натюрморты Снейдерса, Сурбарана, Шардена, Ван Гога, Сезанна. Замечательные натюрморты наших современников – Машкова, Куприна, Кончаловского, Сарьяна и многих других.

Возвышенное, прекрасное, трагическое – всё доступно натюрмортному жанру. А вместе с тем, ни в одном жанре нельзя так быстро понять и постичь тайны пластической связи стилового единства, контраста (как стилистического, так и тонового).

На старших курсах натюрморт становится составной частью уже тематической композиции. Например: портрет человека, представляющего определенную профессию, где требуются атрибуты, расшифровывающие или дополняющие по смыслу специфику труда портретируемого.

В отличие от композиций замкнутого характера, где главные смысловые точки стремятся к центру, и где основные пересечения разных схем и важные «силовые» поля располагаются ближе к «главному действию» (герою), в композициях *свободного (монтажного) характера* равновесие силовых линий, тональных, объемных, цветовых масс нарушается. Этот композиционный приём несбалансированности используется в архитектурных, скульптурных и станковых произведениях. При их восприятии хочется заглянуть за пределы композиционного решения. Но также «монтажную структуру» можно представить как часть уравновешенной, замкнутой композиции – это значит, что при соблюдении определенных закономерностей монтажная композиция может перейти в замкнутую. Этот приём широко используется в иллюстративном материале при оформлении печатных изданий и при выполнении композиций монументального характера. Для выполнения монтажной композиции обучающийся должен владеть основами организации формальной и сюжетной композициями.

В современном, динамично развивающемся информационном и многообразном мире у художников всё чаще появляется необходимость объединить ритмическую основу музыки, поэзии, живописи, графики и т. д. Желание визуализировать не только предметы, составляющие сюжет, но и объединить в единое целое звуки, запахи, рефлекс в единую ткань на основе конструкции. В этом случае традиционные композиционные структуры не всегда подходят и требуются новые (иные) синтезированные конструктивные связи.

Необходимость в создании монтажной композиции в современном изобразительном искусстве обусловлена тем, что всё многообразие окружающей действительности протекает в процессе ее восприятия через преобразовательную призму, трансформируя её в различных композиционных отношениях, видоизменяя даже пространственно-временные связи для выражения авторской концепции в одном произведении. И в данном случае главной особенностью художественного восприятия произведения изобразительного искусства является необычайно сложная структура (конструкция). Здесь главная роль принадлежит интеллектуальному постижению значений выразительно-смысловых элементов произведения, в которых заложено основное содержание художественных образов.

Современное искусство входит в эпоху выявления у научно-технического прогресса эстетических качеств и доверительной гармонии между чувствами и интеллектом. Сегодня художник входит в жизнь не

только через музей и им созданные формы, и визуальная культура формируется не только репродукцией классиков. Пластическое мышление получает определенные импульсы от фотографии, газет, кинохроники, телевидения, интернет. А это визуальные искусства, воздействующие на те же рецепторы, что и искусство изобразительное. Отличительной чертой монтажной композиции является «вливание» в неё визуального, звукового, временного, интуитивного, пространственного и т. п. факторов, соответствующих пульсу времени. Такие картины раскрывают зрителю всю сложность и многообразие современного мира. Фантастическое трактуется как свойство повседневного и как его поэтический образ, когда при помощи многоплановой композиционной формы художник стимулирует воображение зрителя и пробуждает его знания и соответствующие им, или ассоциирующиеся с ними, эмоциональные ощущения.

Список литературы

1. Волков Н. Н. Композиция в живописи: В 2 т. М., 1997.

ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ТЕХНИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ В КЛАССЕ ГИТАРЫ

С. М. Ломакина

Преподаватель по классу гитары, МБОУ ДО «Детская школа искусств №5», г. Томск

Работа над гаммами очень важна для развития слуховых навыков гитариста, а главное – создания технической базы для осуществления художественных исполнительских задач и дальнейшего роста ученика. В изучении инструктивного материала, которыми в частности, являются гаммы, в музыкальной школе можно выделить условно три этапа, каждый из них имеет свои особенности и определенные методические задачи.

Первый этап работы над гаммами является подготовительным. На этом этапе для изучения предлагаются: хроматический и диатонический звукоряды и гаммы в одну октаву в пятой, а затем и первой позициях. Также необходимо уделить внимание основным приемам извлечения звука *arroyando* и *tirando*, сформировать двигательные, координационные и аппликатурные навыки для обеих рук, для левой руки – закрепить позиционную ориентировку на грифе.

На втором этапе изучаются гаммы в две октавы с применением открытых струн в наиболее употребительных тональностях для гитары (C, G, D, A, E-dur; a, e- moll).

На третьем этапе рекомендуется изучение позиционных гамм в диапазоне 2-3 октавы с типовой аппикатурой, который включает полный круг тональностей мажора и минора, а также уделять большое внимание техническому приёму смены позиций.

Гаммы необходимо играть, применяя различные ритмические и аппликатурные варианты для правой руки (так называемый комплекс). Гаммы и гаммообразные пассажи представляют собой ту базу, на которой вырабатывается большинство технических навыков в работе гитариста на протяжении всего его обучения. Разработка единых технических требований, в нашей школе, поможет организовать последовательность изучения гамм (от простого к сложному) и сформировать первоначальные навыки определённого уровня по классам обучения.

Уровень сложности гамм, упражнений и этюдов диктуется индивидуальным темпом развития ученика в музыкальном и техническом планах.

Игре на гитаре желают учиться дети самого разного возраста. Независимо от того, сколько лет начинающему гитаристу, сначала он должен научиться правильно сидеть с инструментом. Посадка гитариста с инструментом и правила прикосновения пальцев гитариста к струнам, постановка игрового аппарата (классическая манера игры) многократно описаны в гитарных школах и учебных пособиях (Пухоль Э., Агафшин П., Иванов-Крамской А., Гитман А., Сеговия А. и т. д.). Особое внимание на первоначальном этапе обучения уделяется: правильному и естественному положению корпуса, игровым движениям – правильной постановке рук и пальцев, естественному чередованию мышечных напряжений и расслаблений, а также к тому, чтобы в игре учащегося был активно задействован его слух (слуховое внимание к качеству звука, длительности звука и т. д.). Начальные постановочные этюды и упражнения на гитаре должны содержать минимум технических задач в партии левой руки, для того чтобы юный музыкант во время игры мог в достаточной мере контролировать правильность действий своей правой руки и точно нарабатывать игровые движения.

Продолжительность начального периода в классе гитары зависит от возраста учащегося (чем меньше лет юному гитаристу, тем дольше будет у него начальный период), а также от степени его физического и интеллектуального развития. Физические и интеллектуальные перегрузки начинающего гитариста могут негативно отразиться на здоровье юного музыканта, поэтому, основная методическая направленность в подборе учебного материала в начальный период обучения гитариста – подбор несложных пьес, этюдов, упражнений и гамм.

Многочисленные и разнообразные гаммы на гитаре являются хорошим учебно-тренировочным материалом в деле воспитания исполнительского аппарата гитариста, развития его пальцевой техники.

В качестве начальных гамм в классе гитары методически целесообразно использовать гаммы с «открытыми» струнами (аппликатура М. Каркасси, Ф. Карулли), в гаммах с такой аппlikатурой учащийся получает естественную возможность освободить игровой аппарат во время звучания «открытой» струны, что очень важно для правильного начального технического оснащения левой руки гитариста. Гаммы с типовой (позиционной) аппlikатурой А. Сеговия методически эффективны на более поздних этапах обучения гитариста. Игра гамм

способствует: изучению нот на грифе гитары в основных игровых позициях, активизации слухового внимания гитариста, играющий «выравнивает» динамическое и тембровое звучание, а также развивает подвижность и беглость пальцев.

Гаммы двойными нотами (терции, сексты, октавы, децимы) способствуют укреплению пальцев левой руки гитариста, физически подготавливают его исполнительский аппарат к игре фактурно-сложных пьес.

Актуальность темы технической подготовки учащихся в музыкальной школе неоспорима т. к. обучение игре на гитаре призвано не только развить творческие способности детей, но и дать юному гитаристу начальные исполнительские навыки знаний и умений;

- знания технических особенностей, характерных для сольного, ансамблевого исполнительства;
- знания музыкальной терминологии;
- умения грамотно и самостоятельно разбирать нотный текст;
- умения грамотно и технично исполнять музыкальные произведения;
- умения самостоятельно преодолевать технические трудности при разучивании музыкального произведения;
- умения создавать художественный образ при исполнении музыкального произведения на гитаре;
- наработать навыки чтения нот с листа;
- наработать первичные навыки в области теоретического анализа исполняемых произведений.

Все эти знания, умения и навыки постепенно шаг за шагом усваиваются при подготовке учащихся к техническим и творческим зачётам.

Проверка уровня технической подготовки учащихся в классе гитары проводится в различных формах: технический зачёт, творческий зачёт, контрольный урок. Репертуар зачётных выступлений учащегося планируется в индивидуальном порядке, так как уровень технической сложности репертуара находится в зависимости от индивидуальных способностей учащегося.

Список литературы

1. Агафшин П. Школа игры на шестиструнной гитаре. М.: Музыка, 1990.
2. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре. М.: Престо, 1995.
3. Гитман А. Гитара и музыкальная грамота. М., 2002.
4. Гитман А. Донотный период в начальном обучении гитаристов. М., 2003.
5. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре. М., 1995, 1999, 2002.
6. Домогацкий В. Семь ступеней мастерства. – М., 2004.
7. Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре. – Кр-ск, 2004.
8. Иванов-Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре. М.: Музыка, 1983.
9. Кузин Ю. Чтение с листа на гитаре., Новосибирск, 2002.
10. Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной Гитаре – 2000.
11. Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. – Л., 1969.

12. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре – М., 1977.
13. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ – М., 1996.

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

О. А. Лоскутова

Преподаватель фортепиано, МБОУ ДОД ДМШ№2, г. Томск

Аннотация: в данной статье отражается личный опыт преподавания в классе общего фортепиано с использованием «инновационного» подхода к преподаванию, заключающегося в мотивировании учащихся к обучению посредством их собственного исполнения популярной музыки, знакомой им на слух; и некоторые тонкости в работе при чтении нот с листа.

Ключевые слова: общее фортепиано, обучение, популярная музыка.

Особенностью обучения детей в классе общего фортепиано является то, что фортепиано у таких учащихся – инструмент не основной. Иногда у детей даже нет дома пианино, или есть синтезатор. Это на основном инструменте ребята будут сдавать гаммы и этюды. Если дети с хорового отделения, то основная нагрузка у них будет на хор и постановку голоса. В классе общего фортепиано мы должны ставить другие задачи – задачи музицирования.

Отдавая детей в музыкальную школу, родители меньше всего мечтают о том, что их дети будут играть, например, гаммы. Возможно, ещё потому их и отдают на хоровое отделение или на гитару. И сами ребята мечтают, что будут играть музыку, которую слышат по телевидению, на сотовых телефонах и т. д.

Раньше я всегда с большим трудом находила пьесы, которые приносили бы большую радость детям. Когда появились сборники «Музицирование для детей и взрослых» под редакцией преподавателя ДМШ №1 города Новосибирска Юлии Вианоровны Барахтиной, я была приятно удивлена репертуаром и изложением текста в этих сборниках. Купила все сборники сама, и порекомендовала купить детям. С тех пор у меня нет проблем с выбором репертуара. Ученики сами рвутся играть то или иное произведение.

Я уверена, если ребёнок занимается с радостью, желанием и удовольствием, то он быстрее достигнет лучших результатов. И выйдя из стен школы, не продаст ненавистный инструмент, а будет общаться с ним в праздники и в печали. А потом с радостью приведёт своих детей к нам заниматься музыкой.

В последнее время наблюдается тенденция выхода нотной литературы для музыкальных школ за рамки привычных репертуарных серий. Это связано с изменением интересов учащихся. В данные сборники вошли:

1. Детские песни, песни из мультфильмов, танцевальная музыка.
2. Песни из отечественных кинофильмов и телепередач.

3. Популярные произведения классической музыки.

4. Мелодии зарубежной эстрады.

Все произведения написаны предельно удобно и прозрачно. Автор#составитель пытается путём облегчения изложения нотного текста добиться возможности сиюминутного исполнения, музицирования по нотам. Для этого часто автор-составитель даже упрощает ритмический рисунок.

В то же время на этих произведениях хорошо отрабатывать интонационно-грамматное исполнение музыкальных фраз, соотношение мелодии и аккомпанемента, чистой педализации. Я использую сборники для работы с учащимися общего фортепиано с первого по седьмой класс.

Со всеми детьми мы читаем с листа по этим сборникам. Читаем не сразу обе руки, а выборочно – левую или правую. Иногда не от вступления, если оно написано сложнее. Другую руку играю я. Если есть слова (а они написаны в конце сборников), то поём их. Если ученик играет левую руку, то педаль берёт он. В сборниках используются различные виды аккомпанемента. Мы много читаем с листа левую руку. Потом при подборе песен на слух дети используют уже привычные им формулы аккомпанемента. Много читая с листа по этим сборникам, дети переигрывают знаменитые классические произведения своими руками.

Успешность в освоении нотного материала придаёт детям желание двигаться дальше.

ЗНАЧЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ВОСПИТАНИИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

О. В. Лутовинова

Преподаватель МХК, Томский индустриальный техникум, г. Томск

Миф – это древнейшее сказание, представляющее собой художественное повествование о важных природных, физиологических, социальных явлениях, происхождении мира, загадке рождения человека и человечества, подвигах богов, царей и героев, об их победных сражениях и горьких поражениях.

мифологическое сознание это мышление наглядными образами, «телесными» и пластичными по характеру, включенными в жизнь, но напрямую с ней не связанными. .

предрассудки- взгляды и мнения, основанные на неточном или искаженном знании, чаще всего принимаемые на веру со слов других людей.

вера- признание чего-либо истинным, часто – без предварительной фактической или логической проверки, единственно в силу внутреннего, субъективного непреложного убеждения, которое не нуждается для своего обоснования в доказательствах, хотя иногда и подыскивает их.

Актуальность социально-психологического анализа мифологического сознания в значительной степени возросла в связи с практическими задачами, которые возникают в контексте реформирования современного российского образования, в том числе художественного.

В настоящее время феномену мифологического сознания в разных областях образования уделяется особое внимание, о чем свидетельствует частота обращений и преподавателей и студентов. Значительно возросло количество работ, посвященных проблеме исследования мифа и мифологического сознания во многих научных дисциплинах.

Сегодня, когда рациональное мышление уже не может дать однозначные ответы на многие вопросы бытия, интерес к мифам и мифологическому сознанию становится особенно актуальным. Понимание такого первостепенного по важности для жизни большинства людей мифологического сознания, как фактически первой по времени возникновения формы общественного сознания, в конечном счете, дает человеку возможность более точно определить смысл своего существования и взаимоотношения с социумом

Особенностями мифологического сознания является, по мнению многих исследователей, целостность и неделимость окружающего мира. Одновременно с этим миф представляет собой знание дискретное, значимое только для определенного локального географического образования. Так, нам всем хорошо знакомы мифы Древней Греции, римская мифология, мифы Китая и т. д. Для этих вековых литературных произведений другие места не имеют значения. А, следовательно, человек, живущий в мифе, относится к мифу, как к единому целостному пространственно-временному континууму. Это создает ощущение оторванности от реальной жизни?

Это не совсем так. Проживая жизнь в архетипическом пространстве своего народа, своей страны, человек становится причастным к историческим и культурным традициям данной местности. Он с рождения впитывает ту сторону жизни, которая явно не прослеживается, НЕЯВНА, но вместе с тем, существенно влияет на подсознательный выбор форм поведения, принятие решений, способ проживания жизни.

При этом, доставшаяся нам в наследство языческая составляющая, позволяет варьировать нашей верой. В чем здесь положительные и отрицательные стороны?

По сути, жизнь каждого человека характеризуется одними и теми же социально-экономически-политически-географически значимыми факторами. То есть, наша, не самая комфортная страна для проживания порождает и характерное отношение к жизни. Каждому нормальному человеку хочется быть, как минимум, здоровым, богатым, счастливым, иметь семью(до недавнего времени практически всем), а потому, каждый человек хочет знать, как этого добиться. И чем сложнее ситуация в стране, тем более сильным становится желание «**узнать как**».

Здесь и начинает срабатывать феномен мифологического осознания причастности себя к миру не только явному. Что это означает для нашего человека? Кто-то идет в церковь, кто-то обращается к «нетра-

диционным» традиционным средствам, как то, гадалки, маги, экстрасенсы, приметы, суеверия и т. п. Чем более напряженная социально-экономическая ситуация в стране, тем более востребованными становятся «нетрадиционные» традиционные средства достижения желаемого.

В. И. Даль, глубоко изучивший природу русского суеверия, писал: «Поверья народа заслуживают нашего внимания, как значительная частица народной жизни. Это путы, которые человек надел на себя и он должен жить и умереть в этих путях, если не может стряхнуть их и быть свободным.... Многие, кто презрительно насмеваются над всеми предрассудками, сами верят им втихомолку, или, по крайней мере, из предосторожности, на всякий случай, не выезжают со двора в понедельник и не здороваются через порог». [7, 6]

Слияние мифологического, религиозного и иррационального аспектов в сознании современного человека позволяет рассмотреть следующий вопрос: относятся ли к мифам в настоящее время как к источникам знания.

Так, отвечая на вопрос о приемлемости существования мифологического сознания сегодня, Ю. А. Калиев заключает, что миф есть базовая установка, идейно-смысловое основание культуры, что и делает возможным функционирование мифологического, как культурно-исторической традиции и в современную эпоху [2, 55]. Таким образом, расширение границ мифологического сознания, проникновение мифов на идеологический уровень общественного сознания обеспечивается тем, что к мифам относятся как к явлениям, содержащим когнитивную информацию. Это, в сущности, верно, так как в настоящее время функционирование мифов поддерживается стоящими за ними смыслами, мотивами, тем, что Р. Барт называл мотивированностью мифа.

И, можно сказать, что миф, созданный тысячи лет назад, благодаря нашим мыслительным способностям синтезируется, даже если мы не признаем влияние чего-то на нашу жизнь, отголоски веры наших предков, в том числе и языческая вера, продолжают определять иногда формы магического взаимодействия с действительностью.

Доставшееся нам литературное наследие описывает это следующим образом: «Макошь – великая богиня. Ее велениям подчиняются и боги, и люди. Она следит за соблюдением обычаев, обрядов. Милует и награждает она тех, кто крепко стоит за старинные обычаи. Высоко в небесном чертоге она сидит с помощницами Долей и Недолей, прядет нити судеб. Она нити прядет, в клубок сматывает, не простые нити – волшебные Из тех нитей сплетается наша жизнь – от завязки-рождения и до конца, до последней развязки-смерти.» [8, 38]

Мы не можем не признавать, что значение мифологического сознания в нашей жизни слишком велико, чтобы отмахиваться от него определением «предрассудки». Какой бы из видов этого мышления человек не выбирал, он делает это исключительно для того, чтобы сделать свою жизнь легче (не безделье), счастливее (не утопия), осмысленнее (не уход в параллельный мир).

Говоря о значении мифологического сознания, мы не можем отказаться от самого факта его присутствия в жизни каждого человека. Но чтобы понять, как более правильно сегодня его использовать, каким содержанием наполнять информационное поле, наполняющее жизнь людей, нам необходимо принимать как факт то, что это важная и неотъемлемая составляющая жизни человека.

Жизнь в мифе – это фанатизм, который всегда есть зло, а признание влияния мифологического сознания на формирование отношения к жизни, это новые возможности и для образования, и для культуры. Именно с этим можно связывать будущее в преподавании искусства и культуры в наших образовательных учреждениях различного профиля.

Список литературы

1. Бурдые П. Социология социального пространства. / Пер. с фр. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. – 288 с.
2. Калиев Ю. А. Этнокультурный статус мифологического сознания: генезис, функционирование и эволюция традиционного мировосприятия на примере марийской мифологии: Дис. ... д-ра филос. наук. – Чебоксары, 2004. – 315с.
3. Кравченко И. И. Политическая мифология: вечность и современность. // Вопросы философии. – 1999. – №1. – С. 3-17.
4. Лиотар Ж. -Ф. Состояние постмодерна. / Пер. с фр. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
5. Манхейм К. Диагноз нашего времени. / Пер. с нем. и англ. – М.: Юрист, 1994. – 700 с.
6. Ульяновский А. В. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. – СПб.: Питер, 2005. – 544 с.
7. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. М., Белый Город, 2005. – 104 с.
8. Александр Асов Мифы и легенды древних славян. Вологда, «Наука и религия» 1998, – 316 с.
9. <http://www.analiculturolog.ru/>

СОВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА

Е. А. Магомедова

педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. о. Самара

В процессе изучения эстрадного вокала дети осваивают основы вокального исполнительства, развивают художественный вкус, расширяют кругозор, познают основы актерского мастерства. Самый короткий путь эмоционального раскрепощения ребенка, снятия зажатости, обучения чувствованию и художественному воображению – это путь через игру, фантазирование.

Именно для того, чтобы ребенок, наделенный способностью и тягой к творчеству, развитию своих вокальных способностей, мог овладеть умениями и навыками вокального искусства, самореализоваться

в творчестве, научиться голосом передавать внутреннее эмоциональное состояние. [1,3]

Традиционные и современные образовательные технологии.

Соединение традиционных и современных образовательных технологий форм работы:

- Личностно – ориентированный подход
- Здоровьесберегающие технологии
- Игровые технологии
- Информационно – коммуникационных технологий (ИКТ)
- Импровизация
- Портфолио

Личностно-ориентированный подход

- Принятие ребёнка как данность;
- Создание гуманистических взаимоотношений в коллективе;
- Оценивание роста конкретной личности;
- Оценивание успеха ученика как успеха учителя;
- Принятие родины как предмета культурного творчества. (Родина – это мы сами в наших особенных дарах и талантах).

Здоровьесберегающие технологии

1. Разогревание и настройка голосового аппарата певцов к работе;
2. Развитие вокальных навыков, достижения качественного и красивого звучания в произведениях.

Подготовка к работе – создание эмоционального настроения, и введение аппарата в работу с постепенной нагрузкой (звуковой динамический диапазон, тембр и фонация на одном звуке).

Прежде чем начинать занятия пением, певцам необходимо снять внутреннее напряжение, ощутить психологическую и физическую релаксацию. Для этого существуют специальные разминки.

- Снятия напряжения с внутренних и внешних мышц
- Подготовка дыхательной системы
- Упражнения для ощущения интонации
- Скороговорки

Игровые технологии

Начиная с дошкольного возраста игра, является потребностью и основным видом деятельности. В последующие годы она продолжает оставаться одним из главных условий развития интеллекта школьника.

Игра должна помогать наполнять знания, быть средством музыкального развития ребенка. Игровая форма организации уроков, значительно повышает творческую активность ребенка. Игра расширяет кругозор, развивает познавательную деятельность, формирует отдельные умения и навыки, необходимые в практической деятельности.

В играх ученик может представить себя кем угодно. Например, игровой проект «От маленькой певицы до народной артистки» позволил воспитанникам ярче передать образ взрослого творца, к которому стремятся дети.

Информационно – коммуникационных технологий (ИКТ)

Запись голоса (диктофон) – это неотъемлемая часть работы над

ошибками, совершенствование исполнительского и вокального мастерства.

Использование фонограмм (-) и (+). Они с успехом применяются на уроках вокала. Во-первых, это очень удобно: мы не зависим не от наличия инструмента в аудитории, не от концертмейстера. А магнитофон или музыкальный центр есть и в музыкальном классе в школе. Во-вторых, как дети, очень любят петь под фонограмму, поэтому, мы мотивируем их интерес к обучению вокала.

Для записи фонограмм можно использовать компьютерные программы – секвенсоры: Cakewalk Pro Audio и CubaseVST, виртуальные синтезаторы: Реактор, ReBirth, Giga studio, звуковые редакторы: Saund Ford, WaveLab, Cool Edit Pro, Samplitude. Запись компакт-дисков производится с помощью программ: WinOnCD, Nero Burning ROM.

Привнести в учебный процесс аудио, видео материалы, всевозможные графические, текстовые и др. документы. Тем самым обогащается процесс обучения и развития детей. Для плодотворной самостоятельной деятельности учеников привлекаются возможности интернета. Это используется для сбора, анализа информации учащимися, знакомства с видео и аудио материалами и др. Данная работа организуется и контролируется педагогом (даются ссылки на конкретные, изученные сайты).

Это расширяет возможности обучения и развития детей, создает эффект вовлечения в современные мировые процессы и таким образом стимулирует интерес учащихся к процессу обучения в ДШИ, понимание важности и необходимости собственной образованности.

Это электронные образовательные ресурсы нового поколения, ориентированные на инновационное развитие российского образования.

Создание на уроках и дома детские электронные презентации и клипы на выбранный репертуар <http://viki.rdf.ru/>.

Кроме этого на занятиях эстрадного вокала используются синтезатор, микрофоны шнуровые и радио, микшерный пульт, аудио колонки, музыкальный центр.

Использование ИКТ в учебно-воспитательном процессе повышает интерес детей к обучению и делает процесс обучения увлекательным, интересным и запоминающимся.

Импровизация

- 1) Голос, как музыкальный инструмент. Дети – «Композиторы» сочиняют вокальную партию (песню).
- 2) Музыкальные ударные инструменты (треугольник, ложки, маракасы, барабан, трещотки). Дети – «Композиторы» – сочиняют музыкальное сопровождение к вокальной партии.

Портфолио

«Портфолио», помогает и мне, и моим воспитанникам учитывать индивидуальные достижения.

В папку учащиеся вкладывают свои творческие и письменные работы; индивидуальные и групповые проектные работы; грамоты, награды и другие формы признания достижений учащегося, листы оценки и самооценки.

Весь собранный материал стимулирует воспитанников повышать учебную мотивацию школьников и их самооценку, проявлять активность и самостоятельность учащихся, развивать навыки рефлексивной и оценочной деятельности, мотивировать себя на дальнейший творческий рост, максимальное раскрытие индивидуальных творческих возможностей.

Современные образовательные технологии обогащают учебный процесс, делают его более интересным и доступным, насколько возможно помогают сохранить здоровье детей, помогают чувствовать ребенка успешным, прививают чувство коллективизма, что утрачено последнее время, повышают результативность учебы.

Применение (СОТ) актуально, педагогически целесообразно и необходимо: эффективность современных образовательных технологий способствует повышению результата в решении педагогических задач. [1,7]

Материально-техническое обеспечение для учебного процесса на уроке эстрадного вокала

1. Наличие специального кабинета (кабинет вокала).
2. Наличие репетиционного зала (сцена).
3. Фортепиано, сентизатор.
4. Музыкальный центр, ноутбук с выходом в интернет, диктофон.
5. Записи фонограмм в режиме «+» и «-».
6. Электроаппаратура. (Микрофоны: шнуровые и радио, микшерный пульт, аудио – колонки).
7. Зеркало.
8. Ударные и шумовые музыкальные инструменты (треугольник, ложки, маракасы, барабан, трещотки).
9. Нотный материал, подборка репертуара.
10. Записи аудио, видео, формат CD, MP3.
11. Записи выступлений, концертов.
12. Запись в звукозаписывающей студии. [1, 41]

Список литературы

1. Магомедова Е. А. Авторская дополнительная образовательная программа «Эстрадный вокал» – срок образования: 7 лет, 2014. – 43 с.

ВАЖНЕЙШИЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Р. Ю. Панина

*Преподаватель по классу фортепиано, МБОУ ДОД
«Орловская детская хоровая школа», г. Орел*

Начало музыкального искусства нельзя обозначить определённой датой. Самые ранние музыкальные инструменты сохранились с эпохи палеолита, но возраст музыки, очевидно, ещё старше. Музыка появлялась повсюду, где формировался человек-разумный.

В эпоху средневековья в Европе складывается музыка нового типа, объединяющая в себе профессиональное искусство, любительское музицирование и фольклор. Основу профессионального музыкального искусства составляла деятельность музыкантов в храмах и монастырях. Со временем развиваются любительские и полупрофессиональные формы музицирования рыцарства: во Франции искусство трубадуров и труверов, в Германии миннезингеров, а также городских ремесленников.

В стенах храмов во время рождества и пасхи разыгрывались (распевались) литургические драмы на латинском языке. Литургия являлась важным фактором зарождения нового жанра драматического искусства – мистерии (жанр западноевропейской драмы XIV – XVI вв.). Мистерии на религиозные сюжеты были составной частью городских празднеств.

На рубеже XVII в. Италия вплотную подошла к созданию оперы. Отцом оперы был Якопо Пери – «Кудрявый», как его звали за роскошную рыжую шевелюру. Первая опера Пери и Ринуччини «Дафна» была исполнена в 1598 г., но музыка «Дафны» не сохранилась. Сохранилась опера «Эвридика» тех же авторов.

«Дафна» и «Эвридика» – оперы-первенцы. Но первой классической оперой по существу явился «Орфей» Клаудио Монтеверди на текст Алессандро Стриджо.

В Риме зародился ещё один музыкальный жанр – оратория, так называлась композиция для хора, солистов и оркестра на библейский сюжет. Этот жанр развился из духовных песнопений.

Многие талантливые композиторы писали кантаты – камерная разновидность оперы или оратории с небольшим сюжетом. Оратории и кантаты были светскими и церковными.

В Неаполе сложился жанр оперы-серия (буквально-серьезная опера) в отличие от комической – оперы-буффа.

Главным представителем неаполитанской школы был Алессандро Скарлатти. Скарлатти написал около 115 опер, не менее 660 кантат, свыше 200 месс, множество ораторий, мотетов, мадригалов, оркестровых и других произведений. Самая значительная из его опер – «Тигран».

Первенство в инструментальной музыке тоже принадлежало итальянцам. Основоположником концертной скрипичной музыки является Арканджело Корелли. Современники его называли Колумбом в музыке.

18 век в музыке продолжал стиль барокко 17 века.

Наиболее явно черты барокко проявились в опере, оратории, духовной хоровой музыке.

Черты барокко появились и в инструментальной музыке (полифонические органнне прелюдии и фуги). Яркими представителями барокко являются Бах и Гендель.

Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750) являлся композитором, органистом, непревзойденным мастером полифонии (фуги), работал во всех жанрах, кроме оперы. Он был автором знаменитых «страстей» («Страсти по Матфею»). Написал около 200 кантат, множество хора-

лов, месс, сочинял инструментальные произведения для органа и клавирина.

Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759) был композитором, органистом, мастером монументальной оратории главным образом на библейские сюжеты, писал оперы, органные концерты и др.

На рубеже XVII – XVIII вв. зарождается галантный стиль. Лучшие качества галантного стиля – ясность музыкальной мысли, изящество, доступность и приятность, – нашли законченное воплощение в творчестве Гайдна и Моцарта, основоположников классицизма в музыке во 2-ой половине XVIII в.

Настоящими классиками считаются композиторы XVIII в.: Глюк, Гайдн, Моцарт и Бетховен – представители венской классической школы.

Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1784) все свои творческие помыслы сконцентрировал на опере, в центре которой стояли героические деяния, подвиги во имя блага народа, во имя высоких идеалов.

Основой музыки Йозефа Гайдна (1739–1809) стали народно бытовые элементы, большинству его сочинений присущи светлые настроения, отражавшие оптимизм, мажорное мироощущение их автора. Гайдн называют отцом классической симфонии (создал 104 симфонии).

Яркое лирико-драматическое начало присуще творчеству Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). Моцарт оставил нам прекрасное наследие: 7 опер, около 50 симфоний, концерты для различных инструментов, хоровые сочинения (мессы, кантаты, реквием), камерную музыку (ансамбли, пьесы, песни).

Пафос героизма, противоборства человека ударами судьбы раскрываются в произведениях Людвига ван Бетховена (1770 – 1827). В отличие от Гайдна он написал всего 9 симфоний, но каждая из них – это шаг вперед в музыке. Бетховен написал 32 сонаты. Им написано 5 концертов для фортепиано с оркестром, камерная музыка, одна опера «Фиделио» в трех редакциях и другие произведения.

Романтизм – это идейное и художественное направление в культуре, зародившееся в конце XVIII в. и получившее развитие в 1-й половине XIX в.

Романтизм в музыке сформировался в 20-е гг. XIX в.

В немецкой и австрийской музыке наблюдается расцвет песни, где слились воедино искусство поэзии и музыки (Романтические песни Шуберта, Шумана, Брамса – золотой фонд песенного искусства). Любовь романтиков к истории и миру народных легенд сказалась в операх Вебера, позже – Вагнера.

Романтизм в Италии проявился в ранних операх молодого Верди.

Романтизм в польской и чешской музыке сказался в преобразовании форм народного искусства в мазурках, полонезах, балладах Шопена, в польках Сметаны, в «Славянских танцах» Дворжака.

Постепенно музыкальный центр из Вены перемещается в Париж. Именно в Париже жили и работали замечательные композиторы Ференц Лист (1811-1886) и Фридерик Шопен (1810-1849).

Венгерский композитор Ф. Лист создавал национальную музыку. Народная музыка Венгрии звучит в 19 «Венгерских рапсодиях», в симфонической поэме «Венгрия» и многих других.

Романтизм Шопена проявился в его склонности к национальной музыке. Его полонезы (15) и мазурки (56) – это не просто национальные танцы, а образы жизни. Полонезы Шопена – это страницы истории Польши, то блестящие, то трагические. Национальным духом проникнуты и баллады Шопена. В балладах, некоторых мазурках, а особенно в ноктюрнах проявляется необычный дар Шопена – мелодиста.

Одним из первых проявлений романтизма в музыке было творчество Франца Шуберта (1797–1828). Шуберт создавал целые циклы песен, объединенных одним сюжетом. Среди песен Шуберта очень известны «Аве Мария», «Серенада», «Бурный поток».

Романтический размах получил монументальное воплощение в произведениях Вагнера и Верди.

Следующим направлением в культуре был импрессионизм. Основателем импрессионизма в музыке стал французский композитор Клод Дебюсси (1862–1918).

Вторым замечательным представителем музыки импрессионизма был французский композитор Морис Равель (1875–1937).

В конце 40-х – начале 60-х гг. XX века западную музыку захлестнула волна авангарда. Видное место среди авангардистов принадлежит немецкому композитору Хансу В. Хенце.

Музыкой XX в. стал рок, родившийся в 60-х гг. благодаря большой общественной активности молодежи. Сейчас он уже имеет свою историю, своих классиков в различных ответвлениях и разновидностях рок-музыки (американский певец Элвис Пресли, английский ансамбль «Битлз», «Роллинг стоунз», «Лед Зеппелинг», «Пинк Флойд», современная группа «Нирвана» и мн. др.).

Современный этап развития зарубежного искусства находится в состоянии постмодернизма. Постмодернистская ситуация вносит новый опыт видения и владения чужими и своими культурными ценностями, стимулирует интеграцию различных культур, способствует выработке целостного воззрения на мир и формирование единой взаимопроникающей, взаимодополняющей культурой человечества.

Список литературы

1. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы. – М.: Просвещение, 1982.
2. Васина-Гроссман В. А. Книга о музыке и великих музыкантах. – М.: Детская литература, 1986.
3. Зильберквит М. А. Мирмузыки. – М.: Детская литература, 1988.
4. История искусств зарубежных стран XVII – XVIII веков. Под редакцией Раздольской В. И. – М.: Изобразительное искусство, 1988.
5. Шнейерсон Г. Статьи о современной зарубежной музыке. – М.: Советский композитор, 1974.

МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И ОБУЧЕНИЕ УЧАЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Л. М. Пиенко

Педагог дополнительного образования, МОБУ ДОД, Центр дополнительного образования детей «Ступени», г. Сочи

Едва ли можно представить себе мир, в котором нет музыки. Даже если у вас дома нет радиоприемника или лазерного проигрывателя, вы все равно постоянно слышите музыку по телевизору, в кино, в магазинах и лифтах, и даже по телефону. Человек нуждается в музыке так же, как в воздухе, которым мы дышим, или в пище, которую мы едим.

Педагоги-музыканты видят в музыке мощнейшее средство формирования личности, способ познания окружающего мира, так как музыка превращает все внешние воздействия в переживание и эмоциональный опыт, без которого личность не может состояться. Музыка формирует личность во всех отношениях. Она несет в себе эстетическую, познавательную, воспитывающую и развивающую функции. Освоение музыки помогает развить мышление – образное и логическое, абстрактное и конкретное, музыка формирует чувство ритма и гармонии, наблюдательность, память, воображение, голосовой аппарат, мелкую моторику пальцев. Музыка способна волшебным образом помочь в развитии, разбудить чувства, обеспечить интеллектуальный рост. Таким образом, музыкальное искусство выходит за рамки изучаемого предмета и превращается в часть самой жизни человека, в основу понимания им смысла жизни и окружающего мира.

Педагоги всех времен и народов использовали музыку как средство формирования образа молодого поколения. Существует бесчисленное множество школ, учений, систем и методов обучения музыке и при помощи музыки. Их ценность состоит в том, что созданные в разные эпохи, они воплощали идеи своего времени, предназначены были для решения задач своего времени, формировали образ своего времени. Каждое следующее поколение педагогов трактовало школу преподавания с учетом изменившихся задач общества, уровня интеллектуального и технического развития. В итоге, в России сложились прекрасные традиции профессионального и общего музыкального образования, была сформирована уникальная система по подготовке профессиональных музыкантов и приобщению подрастающего поколения к музыкальному искусству и творчеству. В основу содержания системы музыкального образования положены исторически сложившиеся и апробированные традиции обучения детей и молодежи на лучших образцах классической и народной музыки.

Однако, на протяжении двух последних десятилетий система российского музыкального образования, несмотря на свою культурно-историческую значимость, переживает сложный период, вызванный рядом проблем. Основные проблемы были обозначены в Программе развития системы российского музыкального образования на период с 2014 по 2020 годы. На первое место поставлена проблема недостаточного

понимания значения музыкального искусства и творчества в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения. Причем это «недостаточное понимание» пронизывает все слои общества и образовательные структуры. И это результат политической и экономической неустойчивости государства в период «перестройки», повлекший трансформацию всей системы культурно-нравственных установок, ценностных и мировоззренческих ориентиров, которые и сегодня оказывают влияние на развитие нашего общества. Поэтому решение вышеизложенной проблемы надо начинать в первую очередь с просветительской деятельности. В каждом отдельно взятом регионе необходимо создать культурно-образовательное пространство не только для детей, но в первую очередь для взрослых, деятельность которого способствовала бы приобщению к лучшим образцам отечественной и зарубежной культуры и «убеждала» людей в необходимости и важности развития и воспитания детей средствами музыкального искусства. Следует отметить, что правительство и передовая общественность нашей страны активно занялись вопросами сохранения и приумножения уникального культурного богатства России. В 2010 году Оргкомитет «Сочи 2014» создал программу Культурной Олимпиады «Сочи 2014», цель которой – через культуру и искусство представить город, в котором пройдут Игры. Однако эта Программа расширила свои границы и в географическом и во временном масштабе. Она практически затронула всю Россию и получила свое продолжение в настоящее время. В Сочи проходит огромное количество форумов по вопросам культуры, конференций, выставок художественного и декоративно-прикладного творчества, концертов выдающихся деятелей культуры и искусства и многих других мероприятий, призванных возродить культурно-исторические традиции России. Значимым событием стало проведение Первого Всероссийского фестиваля и выставки народной культуры. Одним словом, запущен грандиозный механизм сохранения и развития культуры в стране и конкретно в сочинском регионе. Но это лишь одна сторона медали. Мы рассмотрели вопрос создания культурно-образовательного пространства. Далее стоит вопрос уже чисто педагогического характера. Что же должны предпринять педагоги-музыканты, чтобы вернуть то время, когда в музыкальные школы и студии были переполнены, чтобы школьные хоры стали популярны, чтобы дети с удовольствием и радостью занимались музыкой? Что изменить или прибавить к традиционной школе обучения музыке? Как приблизить ее к современности, при этом, не растеряв самого главного, национального богатства?

Меня как педагога давно волнуют эти вопросы, потому что прежде чем проблемы музыкального образования были озвучены с высоких трибун, на конференциях и совещаниях, на практике я увидела, что музыкальная педагогика не учитывает запросы современного общества. И как следствие – затухание интереса к изучению музыкального искусства. Для того, чтобы привлечь детей, несомненно, нужно обновить содержание, то есть музыкальный материал путем изучения

современных близких детям музыкальных произведений, например, из кинофильмов, мультфильмов, телевизионных передач, безусловно, отобрав самые лучшие образцы. Наряду с этим, «изобретать» все новые и новые формы подачи этого материала.

К счастью, в дополнительном образовании каждый педагог может создать свою совершенно оригинальную программу, включив в нее именно то, что на его взгляд будет для детей интересным, современным и привлекательным. Мною созданы несколько программ разного уровня для детей разного возраста – общеразвивающие и специализированные. Общеразвивающие направлены на формирование общей культуры ребенка, расширение его знаний о мире и о себе. На этом этапе происходит первое знакомство ребенка с музыкой. Я стараюсь сделать так, чтобы это знакомство поразило его детское воображение, наполнило его эмоциями, которые бы сохранились в его памяти на всю жизнь. Чтобы он стал ощущать потребность в общении с искусством. Для этого использую на занятиях разные способы подачи материала: и традиционные, и современные. Главная задача – сделать трудное интересным, а сложное – доступным. При этом необходимо учитывать особенности развития и восприятия современных детей. С одной стороны, дети стали гораздо более развитыми и легко осваивают любые новинки электронной техники, разбираются в достаточно сложных компьютерных программах и играх. Но, с другой стороны, они практически перестали читать, и это существенным образом повлияло на способ усвоения информации. Если двадцать лет назад ученику вполне достаточно было записать и выучить правило, чтобы он сразу начал его применять, то теперь это правило непременно требуется подкрепить какой-нибудь зрительной картинкой. То есть, современный ребенок ориентируется не на слово, а на зрительный образ или символ. Учитывая этот факт, я практически весь предлагаемый материал для изучения сопровождаю видеосюжетом. При прослушивании музыки это могут быть картины природы, древние замки, египетские пирамиды, запись с концерта (оркестр, солист, танец, сцены из балета или музыкального спектакля, фрагменты из художественного или мультипликационного фильма). При знакомстве с музыкальными терминами я использую всевозможный наглядный материал, который является как бы связующим звеном между сложными положениями музыкальной теории и обыденными представлениями ребенка о жизни. Поэтому чем больше будет в это время стихов, картинок, сказок, чем больше будет различных образов, ассоциаций и аналогий, тем легче будет восприниматься теоретический материал, тем самостоятельней и осмысленней будут выполняться задания. Сказки, рассказанные на музыкальную тему, стихи в которых зарифмованы правила, картинки и видеосюжеты, помогающие усилить вербальный образ – все это помогает ребенку создать некую связь из привычных, обыденных, бытовых образов и сложного музыкально-теоретического материала.

Наряду с опорой на зрительные ассоциации для активизации учебного процесса я использую движение. Мы знаем, что дети испытывают

огромное удовольствие от ритма независимо от музыки. Скорее ритм и ритмические ударения нравятся ребенку прежде всего. Эта природная особенность может использоваться самым положительным образом. Нельзя сказать, что эта мысль нова. Еще Эмиль Жак-Далькроз подчеркивал значение ритмики для детей, так как движение является биологической потребностью их организма. Он говорил, что вводя ритм в школьное образование, мы тем самым готовим ребенка к познанию искусства вообще, так как ритм является базой для всякого искусства – музыки, скульптуры, архитектуры, поэзии.

Карл Орф, также композитор и педагог, развивает идею соединения движения, пения, игры и импровизации. В настоящее время необходимо расширить область использования ритмики при обучении музыке. Причем не только на общеразвивающем этапе обучения, но и при обучении специальным дисциплинам: теория музыки и сольфеджио. Я не помню, чтобы опять же двадцать лет назад на уроках сольфеджио мы выполняли движения под музыку для осознания количества долей или особенностей ритмического рисунка. Сейчас же я считаю это очень полезным и даже необходимым. Ритмические импровизации дают возможность ребенку не только понять, но и прочувствовать взаимосвязь ритмических рисунков, метрической пульсации и даже музыкальной формы в целом. Речь не идет только о шумовом оркестре, а об импровизации тела, откликающегося на метр, ритм и музыкальную форму. Безусловно, такие занятия, по сути, превращаются в игру, что всегда близко детям и приносит замечательные плоды. Игра, как всем известно, обладает мощными развивающими характеристиками. Она влияет на развитие всех познавательных процессов: мышления, внимания, памяти, воображения. Я не вижу необходимости говорить много об игре, как способе познания мира ребенком или как форме обучения. Это всем известные истины. Остановлюсь лишь на том, что в системе обучения чаще игра применяется на начальном этапе для детей дошкольного и младшего школьного возраста. И зачастую вовсе не используется для более старшего возраста. Это несправедливо. И в десять, и в одиннадцать, и даже в пятнадцать лет дети хотят играть. Только игры должны «расти» вместе с детьми. Поэтому очень важно на любом уроке использовать игру хотя бы в качестве элемента. На музыкальных занятиях это вполне возможно. Это могут быть ритмические игры, творческие и интеллектуальные игры. Именно творческие увлекательные игры помогут удержать интерес детей к музыке в подростковом возрасте, когда происходит переориентация увлечений ребенка.

На занятиях в старших группах, занимающихся по специализированным программам («Теория музыки», «Джазовое сольфеджио») я продолжаю применять игровые технологии, часто использую проблемный метод, воспринимающийся детьми тоже как игра. На помощь мне приходят возможности сети Интернет, где разработчики музыкальных обучающих программ выкладывают игры в основном для самостоятельного изучения музыкальной теории. Но многие из них легко укла-

дываются в логическую систему поэтапного обучения от раздела к разделу, позволяют в увлекательной форме провести контрольные срезы и в то же время, доставляют удовольствие детям. В сети существует много музыкальных тренажеров на закрепление специальных музыкальных знаний. Естественно, что детей привлекает работа за компьютером, расширяет их кругозор и возможности творческого переосмысления изучаемого материала. Безграничные возможности сети Интернет в отношении доступа, распространения и обмена информацией позволяют расширить рамки учебного процесса, привлекая родителей, так как дети зачастую дома вместе с родителями играют на музыкальных тренажерах. Надо сказать, что и авторитет педагога «растет» в глазах детей, когда мы вместе регистрируемся на каком-либо музыкальном сайте и можем обсуждать интересующие темы не только на занятиях. Неподдельный интерес проявляют дети к использованию возможностей аранжировки музыки на синтезаторе. Они становятся настоящими творцами, когда с их помощью музыка расцветается разными красками всех континентов. Совершенно однозначно, что использование на занятиях современных технических средств активизирует учащихся, приближает их к современным средствам самообразования, учит мыслить шире, видеть музыкальное искусство в контексте окружающего мира, учит творить, фантазировать, принимать нестандартные решения. Именно эти навыки в будущем станут самым существенным приобретением, так как музыкальные способности тесно связаны с общими свойствами личности: внимание, память, восприятие, мышление, речь, воображение.

Обобщая сказанное, хочу подчеркнуть, что речь в этой статье идет о возможностях музыкального развития и обучения в системе дополнительного образования. Именно эта система, не имеющая стандартов, дает возможность педагогу искать новые современные подходы к образованию и воспитанию детей. Это своего рода экспериментальная площадка, где могут быть созданы условия для образования современного человека, способного свободно ориентироваться в сложном мире, умеющем добывать и применять информацию. Одним словом, человека нового поколения.

ОПЫТ РАБОТЫ МАОУДОД «ШКОЛА ИСКУССТВ» Г. СЫКТЫВКАРА ПО ПРОВЕДЕНИЮ ОЛИМПИАДЫ «ТЕРМИН»

Е. Н. Пименова

методист, МАОУ ДОД «Школа искусств», г. Сыктывкар

В современном обществе актуальна проблема становления личности, обладающей такими важнейшими качествами, как инициативность, способность находить решения в различных ситуациях, умение выбирать профессиональный путь, проявлять готовность к самообразованию на протяжении всей жизни.

Особая роль в развитии подрастающего поколения принадлежит системе дополнительного образования детей – неотъемлемой части современного общего образования, способствующей развитию творческого потенциала подрастающего поколения, позволяющей воспитанникам максимально реализовать себя, самоопределиться профессионально и личностно.

В соответствии с федеральными государственными требованиями, начиная с 2013-2014 учебного года в МАОУДОД «Школа искусств» осуществляется обучение по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области изобразительного искусства «Живопись», «Дизайн», в области хореографического искусства «Хореографическое творчество».

Реализация федеральных государственных требований в учреждениях дополнительного образования детей в сфере культуры позволяет решать не только задачи по освоению обучающимися учебного материала в соответствии с программными требованиями, но и формировать ключевые компетенции: навыки самостоятельного планирования и организации работы, осуществления контроля за своей учебной деятельностью, умения давать объективную оценку своему труду, определять наиболее эффективные способы достижения результатов своей учебной деятельности и т. п.

Реализация вышеупомянутых задач существенно изменяет процесс обучения в школе искусств, где наряду с отработкой исполнительских навыков у обучающихся хореографического отделения и формированием технических умений у воспитанников художественного отделения, преподавателям необходимо осуществлять работу по формированию важнейших ключевых компетенций обучающихся, в комплексе составляющих главное качество – умение учиться.

На наш взгляд, одним из способов решения задач по формированию ключевых компетенций у обучающихся является проведение предметных олимпиад. Предметные олимпиады способствуют развитию самостоятельной познавательной активности обучающихся, стимулируют на углубленное изучение теоретических знаний по предметам в области искусств, формируют умение приобретать знания из различных источников информации, работая с узконаправленной специальной литературой, использовать возможности информационных ресурсов сети Интернет, самостоятельно анализировать полученные сведения, четко планировать свои действия, тщательно обдумывать принимаемые решения и т. п.

В нашей школе накоплен опыт работы по организации олимпиады «Термин», которая ежегодно проводится в целях развития познавательного интереса, повышения мотивации обучающихся к углубленному изучению знаний и достижению более высоких результатов по предметным областям: «Музыкальное и хореографическое творчество», «Художественное творчество» посредством решения тестовых заданий повышенной сложности.

Задолго до проведения олимпиады преподаватели школы принимают участие в разработке тестового материала. Перед началом работы по составлению тестов методист школы совместно с руководителями методических объединений преподавателей художественного отделения, хореографического отделения, концертмейстеров и преподавателей по предмету «Общий курс фортепиано» проводят методические часы по теме «Виды тестовых заданий. Методические рекомендации по составлению заданий в тестовой форме».

Тестовые задания разрабатываются преподавателями и подбираются таким образом, чтобы выявить обучающихся с высоким уровнем развития интеллектуального потенциала. Работа по составлению тестов требует от преподавателей глубокого знания своего предмета, владения методикой составления тестовых заданий. Разрабатывая тестовый материал, преподаватели несколько расширяют изучаемый на занятиях материал курса своего предмета, выходя за рамки программы учебного предмета. При подборе заданий для проведения олимпиады преподаватели придерживаются такого принципа, при котором из совокупности заданий, предлагаемых участникам, часть заданий является посильной для большинства ребят. Такие задания вселяют уверенность в силы участников олимпиады и не отпугивают их. В материалы теста включаются также задания средней сложности и одно-два задания повышенной сложности, которые требуют от участников олимпиады более широкого кругозора в области изучаемых видов искусств.

Разработка тестовых заданий к олимпиаде «Термин» является эффективным средством повышения профессиональной компетентности педагогических работников нашей школы в решении данного вопроса.

Методист школы систематизирует разработанные преподавателями тестовые материалы и формирует в комплексные тесты по предметным областям: «Музыкальное и хореографическое творчество», куда включает задания по предметам: «Беседы об искусстве», «Слушание музыки и музыкальная грамота», «Общий курс фортепиано» и «Художественное творчество» – с заданиями по предметам «Рисунок», «Живопись», «Композиция», «История изобразительного искусства», «Скульптура». Также методист разрабатывает критерии оценки к тестам, форму индивидуального бланка для ответов участников олимпиады по каждой предметной области, образец протокола оформления результатов олимпиады.

Олимпиада, проводимая в МАОУДОД «Школа искусств», имеет массовый характер. В нашей школе предоставляется шанс каждому воспитаннику принять участие в олимпиаде, изъявившему желание проявить себя. В соответствии с требованиями положения в определенные сроки участники олимпиады решают тестовые задания, после чего начинается свою работу жюри из числа ведущих преподавателей школы с приглашением независимых экспертов в лице опытных преподавателей из других школ искусств г. Сыктывкара. Жюри оценивает работы участников олимпиады в соответствии с разработанными

критериями оценки и определяет победителей по общему числу набранных баллов в каждой предметной области.

В олимпиаде «Термин», как и в любом другом мероприятии состязательного характера, есть и победители и побежденные. Успеха добиваются ребята с высоким уровнем теоретических знаний по предметам в области музыкального, хореографического и художественного искусства. Победители олимпиады награждаются дипломами I, II, III степени, остальные ребята – дипломами участников. Важно, чтобы итог олимпиады объективно воспринимался каждым участником и рассматривался как промежуточный результат его собственных знаний в области изучаемых видов искусств.

В целом проведение олимпиады не должно восприниматься как разовое мероприятие, после проведения которого вся работа быстро затухает. Прошедшая олимпиада обсуждается, разбираются тестовые задания, даются конкретные рекомендации участникам.

Как показывает практика, участие в олимпиаде повышает интерес обучающихся к учебным предметам в области изучаемых видов искусств, стимулирует мотивацию к овладению новыми знаниями. Обучающиеся, попробовавшие свои силы в выполнении олимпиадных заданий, впоследствии переоценивают свое отношение к учебному процессу: среди таких воспитанников отмечается повышенная трудоспособность на занятиях, формируется адекватная самооценка учебных достижений.

На наш взгляд, залогом успешного участия обучающихся в олимпиаде «Термин» является не только работа по освоению обучающимися программного материала на занятиях, но и систематическая, целенаправленная работа преподавателей по формированию ключевых компетенций обучающихся: умения организовать свою деятельность, работать с различными источниками информации, самостоятельно подбирать и анализировать информацию, умения планировать и осуществлять контроль за своей деятельностью, анализировать и давать объективную оценку своему труду, определять наиболее эффективные способы достижения результатов своей работы и т. п.

С целью совершенствования работы по подготовке и проведению Олимпиады «Термин» организаторы ставят перед собой следующие задачи:

1. Продолжить работу по формированию ключевых компетенций обучающихся в образовательном процессе МАОУДОД «Школа искусств».
2. В 2014-2015 учебном году расширить географию проведения олимпиады, пригласив к участию обучающихся музыкальных, хореографических и художественных отделений учреждений дополнительного образования детей в сфере культуры города Сыктывкара.
3. Сформировать фонд тестовых заданий олимпиады «Термин».
4. Разработать и издать дидактическое пособие по теме «Материалы из опыта работы МАОУДОД «Школа искусств» по проведе-

нию олимпиады «Термин», в содержание которого включить описание практического опыта работы по проведению олимпиады, накопленный материал по различным видам тестовых заданий, методику разработки тестов.

ПОДГОТОВКА УЧАЩИХСЯ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Л. Г. Пирогова

*Преподаватель фортепиано высшей квалификационной категории,
МБОУ ДОД ДШИ «Берегиня», г. Бердск*

Данная работа – это результат многолетней и кропотливой работы преподавателя фортепиано с учащимися класса. История развития фортепианного исполнительства свидетельствует, о том, что до настоящего времени вопросы, связанные с концертным выступлением того или иного исполнителя остаются актуальными и требуют особого понимания и знания основ музыкальной психологии и педагогики. При написании, анализе и систематизации данной работы использовались труды Благой Д. Д., Голубовской Н. О., Перельман Н. В., Шапова А. П.

Концертное выступление – конечный этап работы над музыкальным произведением. Учащимся приходится в той или иной форме испытывать эстрадные ощущения, выступая перед публикой или комиссией; и это – с самых первых лет приобщения к музыкальному искусству. И как бы ни был мал ученик, как бы ни были скромны его успехи, готовиться к выступлению он должен в режиме исполнителя. Учебное выступление, таким образом, – это школа исполнительства.

«На процесс подготовки к концертному выступлению оказывают влияние различные факторы: нервно-психический склад учащегося, уровень его способностей, степень выученности программы, знание инструмента, на котором ему предстоит выступать и т. д.» [1,165].

Важнейшим условием подготовки к выступлению является **проверка готовности программы** – и наедине, и перед «публикой». Последнее особенно полезно, т. к. даже присутствие одного – двух слушателей способствует большей внутренней мобилизации, появлению определенного психологического состояния, близкого к ощущениям, возникающим во время эстрадного выступления. «Не замечали вы, что слушать ученика «с глазу на глаз» и в присутствии других музыкантов – совсем не одно и то же. Во втором случае как бы перестраиваешься «с волны» своего, уже привычного восприятия на «волну» чужого, свежее и зачастую ... более объективного.» [1,165].

Чрезвычайно полезно также бывает слушание своей игры в записи. Это дает возможность отчетливо выявить многие отрицательные черты исполнения, как например, ритмические неточности или темповая неустойчивость.

Пробные исполнения всей программы целесообразно проводить в том же порядке и с теми же промежутками, которые должны иметь

место на концерте. Исполненная таким образом программа – это уже репетиция, которую следует проводить перед воображаемой аудиторией с полной мобилизацией душевных сил, с полным чувством ответственности.

После каждой такой репетиции следует возвращаться к детальной работе, чтобы вновь, максимально мобилизовавшись, повторять пробную проверку на новом этапе.

Работая над деталями можно рекомендовать следующие способы работы:

- игра отдельных партий;
- замедленная игра;
- многократное повторение мелких звеньев.

Всеми указанными способами следует «укреплять» и те места, где на репетиции была хотя бы тень неуверенности в работе памяти. Проверять работу памяти необходимо и в тех случаях, когда все кажется прочно выученным. Для этого нужно проигрывать любое место на память в возможно медленном темпе, насколько хватит терпения. Дело в том, что сильно замедленная игра тормозит действие всех автоматических связей («подсказки рук»), и безошибочность игры здесь целиком зависит целиком от внутреннего слышания и знания каждой фразы.

Есть еще один способ проверки и укрепления памяти: один – два такта играют реально, следующие один – два – мысленно и т. д. При разучивании наизусть нужно непременно играть медленно, для того, чтобы избежать трудностей. Не следует также учить наизусть громким звуком. Надо помнить, что при тихой игре все детали слышны отчетливее, и в этом смысле негромкая игра воспитывает слух. Само понятие «медленная игра» требует уточнения: речь идет о таком темпе, в котором все получается безупречно. Если ученику, когда он играет наизусть, сказать – играй медленнее, и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он собственно не знает наизусть, не знает этой музыки, которую играет, а просто «наболтал» ее руками. Такое исполнение – величайшая опасность, с которой нужно бороться.

Заключительный этап работы должен приводить к тому уровню исполнения, чтобы игра удовлетворяла всем критериям эстрадной готовности.

Критерии готовности программы:

1. Нужно уметь без всякого внутреннего усилия проигрывать в уме любое место пьесы.
2. Любое место нужно уметь хорошо сыграть с первого раза, как в нормальном темпе, так и в замедленном.
3. Нужно уметь любое место сыграть несколько раз подряд без всякого ухудшения.
4. Должен быть резерв силы и беглости. Полезно поиграть ярче и быстрее.
5. Должно исчезнуть как физическое, так и психическое утомление от проигрывания программы.

Вопросы, связанные с эффективностью работы в этот период, чрезвычайно важны и серьезны. Очень полезен прием «включения» в игру с любой заданной точки. Для учащихся, выступающих на сцене нестабильно, полезно наметить несколько таких точек, так называемых «спасательных станций». На репетиции учащийся должен уметь начать игру с любой такой точки, а на сцене (в случаях «аварии») перескочить на ближайшую «спасательную станцию».

Особенно большую пользу на этапе подготовки к эстраднему выступлению могут принести **занятия «в уме»**.

При правильном к себе отношении такая работа может быть полезна решительно всем. Воспроизведение музыки «в уме» не только помогает точнее услышать звуковой образ сочинения, но и развивает творческое воображение. В период подготовки к выступлению учащиеся стремятся закрепить, прежде всего «двигательные умения». Конечно, закрепление двигательных навыков тоже важно, но именно работа «в уме» позволяет снижать издержки исполнения: торопливость, недослушивания отдельных элементов музыкальной ткани.

Каковы же формы работы «в уме»? Как и за инструментом, она может проводиться целиком и фрагментами. Для развития внутреннего слуха, уточнения, шлифовки деталей особенно полезна игра «в уме» по нотам; для проверки запоминания – «проигрывание» наизусть. Последнее может проводиться в самых разных условиях, в частности, на прогулке. Ходьба порой способна послужить и своеобразным метрономом при проверке ритмического чувства.

Перед концертным выступлением к занятиям предъявляются иные требования:

- Прежде всего, чем ближе к выступлению, тем в большей степени уроки стоит уподоблять своеобразным репетициям.
- Не следует добиваться каких-либо радикальных изменений замысла.
- Незадолго до выступления замечание, касающееся каких-либо деталей, может не только «не получиться» на сцене, но и привести к «катастрофе».
- Чем ближе к моменту выступления, тем осторожнее и скупее должны быть педагогические рекомендации, особенно технические указания (по части игровых движений). «Разбор исполнительского процесса следует адресовать психологу, педагогу, философу – кому угодно, только не исполнителю перед выступлением: перед едой не следует разьяснять глотательный процесс» [3,46].

Подробные наставления в чисто профессиональном отношении должны носить самый обобщенный характер. Так, уместным бывает предостережение от торопливости в игре или напоминание о необходимости яркого и выразительного исполнения; возможны уточнения динамического плана, звуковых градаций, связанных с особенностями инструмента, на котором предстоит играть ученику.

Наибольшую осмотрительность нужно проявлять в словах «напутствия» непосредственно перед выходом на сцену. Какими словами напутствовать ученика? Ответов столько же, сколько индивидуальных характеров и ситуаций. Скорее нужно знать, чего не надо говорить в этот ответственный момент. А именно – не делать никаких конкретных указаний, так как если выполнить требования педагога легко, почти наверняка они окажутся преувеличенными, а если трудно, то в лучшем случае это приведет к скованности исполнения, в худшем же вызовет «катастрофу» из-за нарушения привычной, целостной системы исполнительских самоощущений. Во всяком случае, если ученик музыкален и обладает своим отношением к исполняемому, слова – любви то, что играешь, и будь самим собой – никогда ему не помешают. «На эстраде радуйся музыке, которую играешь, радуйся, что можешь «сказать» ее аудитории» [2, 5].

Как видим, проблема **психологической подготовки** к предстоящему выступлению очень важна. Здесь трудно переоценить важность осторожности, которую должен проявить педагог – музыкант. Не следует направлять внимание исполнителя на негативные эмоции, важно переключить эмоциональный настрой на отношение к исполняемому сочинению. Можно сказать, что именно в самой музыке содержится главное «лекарство» от чрезмерного волнения. Имеется в виду увлеченность музыкальными образами, любовь к каждой малейшей детали исполнения, осознание величия музыки, значительность личности ее создателя, в сравнении с чем, все житейские страхи кажутся ничтожными. Задача педагога заключается в том, чтобы эмоционально «зарядить» ученика музыкой, заставить тем самым забыть обо всем, что вне ее. «Ведь известно, что ослабление одного чувства обычно вызывает усиление другого, и поэтому лишь приток положительного может вытеснить поток отрицательного.» [1,176].

Во время выступления волнуются почти все исполнители. Определенная доля волнения может не только не повредить, но и помочь проявлению артистического вдохновения. Чрезмерное же волнение, «волнение – паника» нуждается в постоянном преодолении. Навык сценической выдержки, как и другие навыки, требует тренировки. Каждый урок, каждая репетиция должны стать для ученика как бы «концертом», а классная комната – «сценой».

Еще одна важная проблема в этот ответственный период касается **общего режима** исполнителя. Ритмичность в жизни и в работе – вот одна из наиболее общих и важных задач. Следует равно избегать как излишнего постоянного сосредоточивания внимания на предстоящей задаче, так и чрезмерно отвлекающего обилия эмоциональных переключений. Нежелательно вторжение в жизненный уклад каких-либо неожиданностей, особенно порождающих отрицательные эмоции. Количество занятий за инструментом (а также без него) может колебаться в зависимости от индивидуальности учащегося, готовности программы и других факторов.

С особенной остротой возникает вопрос режима, количества занятий непосредственно в день выступления, последние часы перед ним. Совсем не играть или переключаться на проигрывание другой музыки едва ли целесообразно. Мысленная работа с нотами является главной формой работы в этот день; полезно играть куски в очень медленном темпе (даже по нотам).

Перед выходом на сцену лучше не ходить, а сидеть, даже неподвижно, устраняя во всем теле напряжение. Находиться в одиночестве и спокойно обдумывать программу (в общем, а не в деталях). Очень вредна пустая болтовня с другими. Не следует также слушать предыдущих номеров концерта. Выходить скромно, но с достоинством.

Каждое публичное выступление должно помочь педагогу подытожить достигнутое и наметить дальнейшие перспективы роста ученика. Огромный интерес для преподавателя представляет и собственное мнение учащегося о своем выступлении. Так, например, часто встречается повышенное критическое отношение к своей игре. При поощрении их требовательности к себе, нужно подбодрить ученика, не дать укрепиться чувству разочарования в собственных возможностях. Должна насторожить противоположная оценка своей игры – полная удовлетворенность «делом своих рук». А стало быть, безусловной задачей педагога является воспитание у таких учащихся чувства самокритичности. Самый оптимальный вариант – когда выступавший достаточно трезво сознает сильные и слабые стороны игры, степень «удачности» исполнения. Если учащийся вообще ничего не может сказать о своей игре, чаще всего это связано с действительно неудачным исполнением и чрезмерным волнением.

Концертное выступление всегда должно быть своего рода важным событием в жизни учащегося. Задача и ученика и педагога – оказаться достойным возникающей при этом ответственности. И для исполнителя, и для его педагога концертное выступление – это своего рода создание произведения искусства, за которое они оба несут ответственность перед слушателями.

Список литературы

1. Благой Д. Д. Избранные статьи о музыке. – Москва, 2000. – 256с.
2. Перельман Н. В классе рояля. Издательство «Музыка», 1975. – 64с.
3. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Издательство «Музыка», 1985. – 143с.
4. Щапов А. П. Фортепианная педагогика: Методическое пособие. – М., Сов. Россия, 1960. – 172с.

МУЗЫКА В ЖИЗНИ РЕБЕНКА КАК ФАКТОР АКТИВНОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Т. А. Плеханова

преподаватель, МАУДО ДШИ, г. Северск

О роли музыки в жизни каждого человека можно говорить много, весомо и значимо, но важно понимать роль музыки в развитии личности ребенка, в формировании его вкуса, его внутренней культуры.

Возможно, люди прошлого были в чем-то счастливее нас. Но в одном нам, несомненно, повезло больше: у нас есть музыка. Современные проигрыватели, магнитофоны, радио позволяют нам не расставаться с музыкой никогда. Мелодии разных жанров и стилей сопровождают нашу жизнь, превращаясь в постоянного спутника, в компании которого мы взрослеем, мечтаем, влюбляемся, разочаровываемся, меняемся... Каждая новая полоса в нашей жизни имеет свое звучание – у кого-то в юности была эпоха битлов, у кого-то – эра Шопена... У кого-то вся жизнь проходит под знаком русского шансона. От чего зависит выбор? От типа личности? Это не ответ. Ведь тип личности тоже откуда-то берется. Возможно, разгадка в том, какую музыку мы слушали в те времена, когда еще не имели музыкальных пристрастий и даже не умели самостоятельно включать магнитофон. То есть в далеком детстве.

Музыка, окружающая недавно родившегося ребенка, становится частью его мира. Он еще не умеет слушать музыку, чувствовать ритм или настроение мелодии, но уже что-то воспринимает, впитывает. Музыка, растворенная в пространстве, как вливающийся в комнату младенца солнечный свет, проникает в детское подсознание. Так же, как цвет обоев в детской, она незаметно влияет на настроение малыша. Даже странно, что, уделяя большое внимание оформлению интерьера, уровню освещенности детской комнаты, даже фактуре игрушек, мы часто упускаем из виду музыку. Между тем, психологи давно заметили, что разные мелодии совершенно по-разному действуют на настроение ребенка, а, превращаясь в постоянный фон, по-разному влияют на формирование личности. Причем специалисты единодушны: после детских песенок и традиционных колыбельных наиболее благотворно на детскую психику воздействует классическая музыка. Ребенок, с детства живущий в окружении мелодий Вивальди, Моцарта и Баха, оказывается в явном выигрыше по сравнению со сверстниками, пассивно слушающими ритмы «Русского радио». У классических мелодий есть несколько явных преимуществ: гармония, благородство интонации и поразительное богатство оттенков – все то, что помогает маленькому человеку, привыкающему слушать такую музыку, стать подлинно культурным.

Между тем современную музыку, как хорошую, так и самую плохую, слушать проще – она обладает плюсами, присущими именно нашему времени: четким ритмом и динамикой. Привыкнуть к ней не со-

ставляет труда. Полюбить и начать слушать классическую музыку часто приходится учиться. И в этом ребенку стоит немного помочь. Прежде всего, важно определиться, какую музыку лучше слушать в самом начале жизни. Есть некоторые правила. В частности, детям младше трех лет не рекомендуется слушать грустные, тревожные и трагические мелодии – пусть даже зачастую они самые красивые. Возможно, когда эти малыши вырастут, они (как и их родители) будут предпочитать именно минор и трагическую экспрессию. Но маленькие меломаны, как правило, тяготеют к выбору светлых, умиротворенных и оптимистичных интонаций. И они правы! По мнению психологов, такая музыка создает у малышек позитивный настрой и помогает им ощущать жизнь как уютный и радостный мир.

Самый подходящий для маленьких любителей музыки композитор – Вольфганг Амадей Моцарт. Его творчество – вообще любопытная загадка. Многочисленные исследования психологов показывают, что музыка Моцарта, гармоничная, светлая и изысканно простая, оказывает сильнейшее положительное влияние на развитие детской психики, творческого начала и интеллекта. Кстати, благотворна музыка Моцарта не только для детей. В чем состоит секрет именно моцартовских мелодий – неизвестно. Но он существует. Одна из версий сводится к тому, что Моцарт, ставший композитором в четыре года, перенес в свою музыку чистое детское восприятие действительности. Хотя, конечно, считать Моцарта только «солнечным композитором» было бы ошибкой – в его творчестве достаточно и подлинно трагических произведений. Детям же больше всего нравятся его «Маленькая ночная серенада», Турецкий марш, а также арии из опер «Волшебная флейта», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро».

Еще один композитор, чье творчество, несомненно, понравится детям – Петр Ильич Чайковский. Причем, возможно, фрагменты из его балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» будут иметь даже больший успех, чем пьесы из «Детского альбома» и «Времен года». Впрочем, все эти произведения Чайковского обладают одним огромным для начинающего меломана достоинством – они активно вовлекают слушателя в свою среду, предлагая ему либо представить себе картины природы и окунуться в мир старинных сезонных развлечений («Времена года»), либо придумать какие-то истории и совершить маленькое музыкальное путешествие по странам мира («Детский альбом»), либо... просто потанцевать. Надо признать, что в музыке балетов Чайковского есть нечто такое, что не может оставить равнодушной ни одну девочку, мечтающую стать балериной, – а может быть, и не только такую девочку.

Замечательные мелодии можно найти и у Баха, который создал не только потрясающие трагические вещи, но и прелестную «Шутку» (из Сюиты №2), и божественную Арию (Air) из Сюиты №3. А еще можно дать малышам послушать увертюры Россини и вальсы Штрауса, сонатины Клемента, пьесы Бетховена, старинные марши... В принципе, в крупных музыкальных магазинах сегодня можно найти готовые диски

с программами, специально составленными для детей – чаще всего это диски под маркой «Моцарт-эффект», составитель Дон Кэмпбелл. Однако родители могут и сами подобрать репертуар для своего малыша. Критериями отбора должны стать: живые (не электронные) инструменты, использованные при записи, красивая мелодия, светлый настрой и реакция самого ребенка.

Домашний концерт

Однако выбор музыки – только полдела. Поначалу музыке суждено оставаться в жизни малыша только фоном, на который почти не обращают внимания. Взрослые часто уже не помнят особенностей детского восприятия музыки, которое состоит в том, что совсем маленькие дети музыку как бы не слышат – они не реагируют на нее, спокойно занимаясь своими делами: играют, рисуют... Конечно, даже такое пассивное слушание откладывается в подсознании. Однако ребенку можно помочь «услышать» музыку, чтобы ее восприятие было более осмысленным и доставляло осознанное удовольствие. Самый простой прием: предложить малышу потанцевать или помаршировать под ритмичную музыку, вместе или в компании с игрушкой – а может быть, посмотреть, как танцует мама. Другой испытанный способ заинтересовать – игра «На что это похоже?», когда ребенок попробует угадать, что он слышит в музыке: шелест дождя, пение птиц, походку разных животных... Для этой игры очень подходят такие программные произведения, как «Времена года» – и Чайковского, и Вивальди. Пьесы, не имеющие явного сюжета, по-своему хороши тем, что со временем ребенок сможет придумать к ним любую историю с самыми удивительными приключениями – и даже нарисовать к ней картинку.

Любимая музыка может стать изысканным обрамлением дня. Однажды выбранные красивые мелодии могут служить приглашением к столу, дневной и вечерней колыбельными, фоном для занятий, например, рисованием – достаточно короткого узнаваемого фрагмента. Кстати, важно не «перегрузить» малыша музыкой, не утомить – музыка должна доставлять удовольствие, а не превращаться в докучливый шум. Постепенно ребенок привыкает к жизни под музыку – причем под очень хорошую музыку. Он начинает различать оттенки и красоту мелодий. Его мир становится богаче, а чувства – тоньше. Со временем, лет с трех, он сможет слушать музыку уже без дополнительных игр и уловок – «давай потанцуем», «на что это похоже»... Многие малыши к этому времени осваивают кнопки музыкального центра и сами начинают ставить себе диски. Однажды, когда ребенок сможет с удовольствием слушать музыку больше получаса, можно будет устроить красивый домашний концерт: отложить все дела, нарядно одеться, погасить верхний свет, зажечь свечи и всей семьей молча послушать какое-нибудь классическое произведение, удобно устроившись в креслах. Самые «продвинутые» маленькие любители музыки лет в пять-шесть впервые попадают на концерты. Правда, многим приятнее слушать музыку дома: в конце концов, где, как не дома, можно вскочить с места и потанцевать под мелодию, захватившую тебя?

Разумеется, было бы очень здорово, если бы в доме иногда звучала живая музыка, то есть кто-то из взрослых играл хотя бы простенькие мелодии на фортепиано, гитаре, аккордеоне, скрипке или флейте. Некоторые, самые простые музыкальные инструменты, может освоить и малыш: тамбурин, металлофон, дудочку. Это стоит сделать, несмотря даже на то, что самые простые инструменты, такие, как, например, треугольник, вообще не издают звуков музыки – они лишь производят звуки. Но звуки красивые, и умение слышать их красоту – тоже признак настоящей культуры. Ведь мир полон волшебных звуков, нужно только услышать их. Кстати, один из самых загадочных и чудесных звуков можно воспроизвести с помощью очень простых предметов: гитары и горсти сухой рисовой крупы. Если медленно высыпать горсть риса на струны лежащей гитары, она издаст тихий и совершенно сказочный шелестящий звон. Ребенку обязательно понравится.

Таким образом, принимая во внимание аспект, что мир звучащих образов для ребенка естественен и интересен, для активизации его слухового канала необходимо обязательно насыщать мир, окружающий ребенка, звуками и желательными звуками, создающими комфорт – классической музыкой.

ВОЗРАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ВИОЛОНЧЕЛИ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

А. Н. Прохорова

педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. о. Самара

На современном этапе развития в нашем обществе остро стоит проблема эстетического воспитания подрастающего поколения. Важнейшим средством здесь является искусство во всем его многообразии, и в том числе – музыка.

Полноценной образовательной областью в России сегодня стала система дополнительного образования, приоритетами в деятельности которой являются разностороннее развитие личности ребенка, его творческого потенциала, художественных способностей. Безусловно, столь весомые задачи требуют от педагогов дополнительного образования переосмысления направленности на личность ученика, удовлетворение как содержания образования, так и форм и методов обучения в сторону их максимальной потребности ребенка в самореализации, осознании собственного «Я».

Важным элементом содержания обучения в ДШИ является специальный инструмент возможности выбрать тот инструмент, который привлекает или заинтересовал. Система дополнительного образования представляет ребенку широкие возможности, наиболее соответствует его склонностям, интересам, возможностям. И, наряду с такими безусловными «лидерами» музыкального обучения, как фортепиано и гитара,

сегодня учащиеся все чаще останавливают свой выбор на виолончели. Ученикам нравится благородное, бархатное звучание виолончели, певучий, близкий человеческому голосу тембр инструмента.

Если педагог-музыкант действительно ставит в своей работе задачи личностного, творческого развития ученика, то, как показывает опыт, наиболее предпочтительным при обучении игре на виолончели является постепенное, с первых шагов приучение ребенка к самостоятельной работе, пробуждение его творческой инициативы, заинтересованности в занятиях.

Вместе с тем, каждый педагог-музыкант согласится, что рационально, грамотно сформированные начальные навыки игры на инструменте – залог успешности всего последующего музыкального обучения ребенка.

Наша цель – на основе обобщения педагогического опыта отобрать методы формирования начальных навыков игры на виолончели, которые бы соответствовали возрастным особенностям учащихся младшего школьного возраста.

Мы уверены, что процесс формирования начальных навыков игры на виолончели у учащихся этого возраста будет протекать оптимально при соблюдении следующих условий:

- опора в формировании начальных игровых навыков на принципы систематичности, последовательности, соответствия возрастным и индивидуальным возможностям ребенка;
- одновременная, параллельная постановка левой и правой руки;
- использование педагогом в работе игровых методов обучения;
- осуществление диагностики качества усвоения навыков игры на виолончели и корректировка педагогических действий в соответствии с полученными результатами.

Однако все эти задачи невозможно реализовать без освоения самого главного – начальных навыков игры на инструменте. С этой точки зрения виолончель – весьма непростой инструмент. При игре на инструменте ученику прежде всего необходимо обеспечить правильную посадку, освоить игровые приемы руками – правой смычком, левой – на грифе. Для ребенка 7-8 лет (а именно в этом возрасте дети, как правило, начинают осваивать виолончель) одновременно решать все эти задачи сложно.

Как известно, к младшему школьному возрасту мы традиционно относим детей от шести – семи до десяти – одиннадцати лет. Педагог-музыкант И. Любомудрова писала, что педагогическая работа – всегда сложный процесс, а в сфере искусства, возможно, в еще большей мере, чем в других областях, т. к. круг задач, стоящих здесь перед педагогом, особенно широк.

Задачи педагога по классу виолончели чрезвычайно многообразны. Это – воспитание воли и характера учащихся, эстетического вкуса, любви к музыке, развитие их музыкальных способностей, интереса к труду и умения работать. Эти задачи требуют от преподавателя многого: обширных, разносторонних знаний, профессионального мастерст-

ва, определенных личных качеств. Одним из основных и определяющих условий является любовь к своей работе и глубокий интерес к каждому ученику, к его развитию, а также знание возрастных психологических особенностей ребенка. У мальчиков 6-7-ми лет различны темпы развития левого и правого полушарий головного мозга, которые существенно отличаются по своим функциям. Учеными установлено, что у девочек быстрее развивается левое полушарие, которое отвечает за осознаваемые произвольные акты, словесно-логическую память, рациональное мышление, положительные эмоции. У мальчиков же именно правое полушарие мозга в этом возрасте является более действенным и ему принадлежит лидирующая роль в реализации непроизвольных, интуитивных реакций, иррациональной мыслительной деятельности, образной памяти, отрицательных эмоций.

Это нужно учитывать педагогу и в работе с мальчиками – больше опираться на образное мышление, а с девочками – на логическое.

Что касается психологических особенностей детей шести – семи лет, то главное в их характеристике – постепенный переход от одной ведущей деятельности к другой: от игровой деятельности к учебной. Поэтому в работе с младшими школьниками лучшие способы обучения – игровые.

Восприятие детей в этом возрасте уже начинает носить аналитический характер. Их отличает любознательность, хотя они склонны обращать внимание на яркое, впечатляющее, которое не всегда является существенным. Перед педагогом стоит сложная задача: именно существенные стороны предмета сделать яркими и интересными.

Многолетний опыт работы с начинающими виолончелистами свидетельствует о том, что важнейшей проблемой начального этапа обучения является управление вниманием детей, которые в младшем возрасте очень быстро устают и часто отвлекаются.

Формирование внимания – одна из первостепенных задач педагога. Внимание проявляется в умении ребенка сосредоточиться на каком-нибудь одном раздражителе или нескольких раздражителях (на целостном их комплексе), выделяя их из всего потока раздражителей, который действует ежеминутно на нервную систему ребенка. Такой выделенный раздражитель, занимая главное, доминирующее положение, создает в коре головного мозга человека наиболее сильный очаг нервного возбуждения -доминанту.

Различают два вида внимания: произвольное и непроизвольное, которым П. Я. Гальперин дал следующее определение: «Непроизвольное внимание есть предметное действие, контроль за процессом и объектом восприятия или мышления, или какой-нибудь другой деятельностью, но контроль, в котором маршрут, порядок и средства контроля определяются не субъектом, а тем, что «подсказывает» объект своими бросающимися признаками, или, с другой стороны, эффективное состояние или неосознанная установка субъекта, который оказывается в их власти. В отличие от этого, внимание становится произвольным, если выбор контролируемого содержания, порядок, средства и способ

контроля намечаются и осуществляются субъектом, исходя из объективных требований самой задачи».

В работе с младшими школьниками мы встречаемся с произвольным видом внимания. Поэтому преподносимый детям учебный материал по силе раздражения должен обладать яркостью, необычностью, вызывать большой интерес, увлеченность, должен быть доступным по содержанию, доходчивым. Формы работы должны часто меняться, чередовать одна другую, но с обязательным условием – не вносить путаницу, хаос в развертывание смысловой линии содержания занятия. Такое построение работы с начинающими, на наш взгляд, обусловлено еще и тем, что объем их внимания, его концентрация и устойчивость невелики. При несоблюдении этих условий интерес к урокам по виолончели у детей может быть утрачен, учебный материал усваиваться не будет. Постепенно с помощью педагога в процессе обучения на инструменте ученики осознают учебные задачи, накапливают опыт, одновременно у них формируется и произвольное внимание, и вместе с этим появляется возможность усложнения учебных задач.

Память ребенка в начале младшего школьного возраста отличается высокой степенью развития механического запоминания, связанного с буквально точным воспроизведением. Несмотря на заметные успехи в развитии произвольного запоминания, произвольное пока еще остается доминирующим. Образная память еще преобладает над словесно-логической. Безошибочно запоминается материал интересный, конкретный, яркий. Однако умело распорядиться своей памятью и подчинить ее задачам обучения шести – семилетки не умеют. Немалых усилий стоит учителю выработка у них умений самоконтроля при заучивании, навыков самопроверки. Надо иметь в виду, что у младшего школьника мышление только начинает развиваться от эмоционально-образного к абстрактно – логическому и такие мыслительные процессы, как сравнение, обобщение, абстрагирование даются ему с трудом. К. Д. Ушинский напоминал учителям, что дитя мыслит формами, красками, звуками, ощущениями вообще, ученый призывал опираться в педагогической работе на эти особенности детского мышления. Другие слабости мышления, которые должен учитывать преподаватель: разрозненность, отрывочность, несвязанность имеющихся знаний, отсутствие умений обосновывать, аргументировать, доказывать. Им трудно удержать в сознании одновременно несколько признаков, поэтому закрепление элементарных навыков игры на виолончели занимает у семилеток, например, гораздо больше времени, чем у детей 8-9 лет. Для них достаточно сложен процесс усвоения звуковысотной записи, разбор нотного текста.

Однако в целом к семи годам ребенок психологически готов к систематическому обучению в школе. Психолог В. А. Крутецкий разделяет объективную и субъективную стороны подготовленности ребенка к обучению. К объективной стороне он относит остроту и свежесть восприятия ребенка, любовь к познанию, яркость представления, относительно стойкое внимание, достаточно развитую речь, память. Под

субъективной психолог В. А. Крутецкий понимает психологическую готовность ребенка к школе. Обе стороны взаимосвязаны и составляют положительные предпосылки для возникновения потребности учиться, системы интересов, в частности – познавательного интереса. Выстраивая работу с начинающим, педагогу необходимо учитывать наблюдения психологов, которые говорят о том, что учеников 1-2 классов интересуют большей частью отдельные факты, изолированные явления, а примерно к концу 3 класса возникает интерес к выявлению причин, закономерностей, связей и взаимозависимостей между явлениями.

Становление личности маленького ученика при поступлении в школу происходит под влиянием новых отношений, новых видов деятельности (учения) и нового общения – с учителем в классе специального инструмента, со сверстниками-одноклассниками. Развиваются мотивы поведения: ребенок уже достаточно четко дифференцирует мотивы «хочу» и «надо». Хотя мотив «хочу» и является в начале этого возраста основным, но очень скоро мотив «надо» начинает успешно конкурировать с непосредственными желаниями.

Этот возраст предоставляет большие возможности для формирования нравственных качеств и положительных черт личности. Податливость и известная внушаемость детей шести – семи лет, их доверчивость, склонность к подражанию, огромный авторитет, которым пользуется учитель, создают благоприятные предпосылки для формирования моральных чувств. Возрастает способность оценивать свою деятельность и поведение, появляются первые попытки сознательно управлять своим поведением.

Высокая сензитивность младшего школьного возраста определяет большие потенциальные возможности разностороннего развития ребенка. Первостепенной задачей педагогов в занятиях с детьми младшего школьного возраста является организация наилучших условий с целью выявления и реализации потенциалов детей с учетом индивидуальности каждого ученика.

ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Л. С. Райкова

заместитель директора по учебной работе, МОУ ДОД «Центральная детская школа искусств», г. Благовещенск

Проблема восприятия музыки – одна из наиболее сложных из-за субъективности этого процесса. В любом восприятии участвуют различные органы чувств, образуются сложные, комплексные, условно-рефлекторные связи. Восприятие музыки («музыкальное восприятие») есть частный вид восприятия эстетического: воспринимая музыку, человек должен чувствовать её красоту, различать возвышенное, комическое, т. е. не любое слушание музыки уже есть музыкально-эстетическое

восприятие. Восприятие музыки тесно связано с задачей формирования музыкально-эстетического вкуса. Хороший музыкальный вкус означает, что его обладатель способен испытывать эстетическую радость, наслаждение от подлинно прекрасных произведений. Другие произведения могут вызвать активную неприязнь или восприниматься не оставляя сколько-нибудь значимого следа в душе слушателя.

Поскольку «проникновение» во внутреннюю структуру музыки – процесс сложный, ему нужно специально учить. Просто слушание музыки, никак не организованное, ненаправленное, мало что даст ребёнку – ему нужны различные знания и осознанный опыт восприятия.

На уроках слушания музыки и музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ встречаются произведения выходящие за пределы сугубо детского музыкального репертуара, сочинения серьёзного классического искусства. Ввести школьников в духовную атмосферу большого искусства, шире познакомить их с образцами русского, советского, зарубежного музыкального творчества – программная установка новой системы музыкальных занятий. В младших классах учащиеся уже встречаются с творчеством П. Чайковского, Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, т. е. с произведениями крупных композиторов. Важно – в какой последовательности и в каком контексте знакомятся с их искусством дети. Творчество П. Чайковского открывается с «Марша» из балета «Щелкунчик», «Вальса» из «Спящей красавицы», русской народной песней «Во поле берёза стояла» из финала Четвёртой симфонии, в которых воспеваются поэтическая красота, возвышенная одухотворённость и русская песенность. Таким образом, нежность и красота – две наиболее яркие грани, которые освещают учащимся путь постижения музыки композитора.

Первая страница, открывающая школьникам ми Л. Бетховена – «Сурок», музыка трогаящая детей грустной простотой, состраданием. Затем – экспозиция Пятой симфонии, раскрывающая грани мужественного облика композитора, подчёркивая другую грань его творчества.

«Изюминка» – самое типичное для композитора, принцип, согласно которому учащиеся знакомятся с творчеством великих композиторов, узнают их по «почерку».

При изучении различных учебных тем учащиеся воспринимают ранее известную им музыку каждый раз в новом аспекте. На первоначальном этапе музыкальные знания выполняют преимущественно ориентировочную функцию, музыка ими воспринимается как оперная, балетная, симфоническая. Далее музыкальные знания уже становятся не только ориентирами, но и средствами, способами музыкального наблюдения: например, знания об интонации, развитии, форме (построении) музыки направляют музыкальное восприятие учащихся на самое важное, существенное в музыкальном произведении, позволяют им оперировать различными сторонами, элементами музыки. Таким образом, педагогическая организация процесса музыкального развития детей, обусловленная логикой организации программы, позволяет школьникам уже на начальном этапе музыкального образова-

ния эстетически адекватно воспринимать произведения музыкальной классики.

Преподаватель не должен забывать о дидактической природе этой возможности, не полагаться на «высокий потенциал взрослости» современных детей, а планомерно педагогически обеспечивать развитие музыкального восприятия музыки и учащихся.

Почему именно образцы классических произведений прослушиваются на уроках? Дело в том, что классика задаёт широкий духовный пласт, в масштабе который созвучен чувствам и мыслям растущих ребят. Классика – самый желанный руководитель психического развития детей – вот в чём принципиальный смысл воспитания детей средствами высокого искусства.

Музыка, выполняя множество жизненно нужных задач, призвана решать, быть может, самую наиглавнейшую – воспитать в детях чувство внутренней сопричастности к духовной культуре человечества, внести их мир в мир полнозвучный.

Список литературы

1. Царёва Н. А., Лисянская Е. Б., Марек О. А. «Предмет «Слушание музыки» в ДМШ и ДШИ». Программа, методические рекомендации, поурочные планы. / «Пресс – со-ло», 1998.
2. Царёва Н. А. «Уроки госпожи Мелодии». Учебное пособие по предмету «Слушание музыки», М., «Росмэн», 2001.
3. «Вопросы музыкального воспитания в школе» (в помощь учителям музыки руководителям школ). Сост. Тимофеев Н. В., Чебоксары, ЧИУУ, 1990.
4. Примерные учебные планы образовательных программ дополнительного образования детей по видам музыкального искусства для ДМШ и ДШИ. (пояснительная записка, методические рекомендации). Министерство Культуры РФ, 2001.

КОМПЬЮТЕРНЫЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ДМШ И ДШИ

Л. С. Райкова

заместитель директора по учебной работе, МОУ ДОД «Центральная детская школа искусств», г. Благовещенск

Информатизация теоретических уроков – одно из требований времени. Компьютер – это инструмент, с помощью которого обучение может стать более интересным и простым, а получаемые знания – более глубокими. Использование технологии мультимедиа базируется на подходах, в основе которых лежат естественное для детского возраста любопытство и средства для удовлетворения этого любопытства.

Известно, что человек большую часть информации воспринимает органами зрения (это давно замечено и эффективно используется в кино и на телевидении). Мультимедиа технологии позволяют воздействовать одновременно на эти важнейшие органы чувств человека.

Сопровождая динамический визуальный ряд (слайд-шоу, анимацию, видео) звуком, мы можем рассчитывать на большее внимание со стороны человека. Следовательно, мультимедиа технологии позволяют представлять информацию в максимально эффективном виде.

В отличие от других видов представления информации – мультимедиа презентации могут содержать десятки тысяч страниц текста и тысячи рисунков и фотографий, несколько часов видео и аудио записей, анимацию и трехмерную графику, при этом обеспечивая низкую стоимость тиражирования и длительный срок хранения.

Использование электронных презентаций помогает преподнести учебный материал разнообразно и интересно, повышает степень восприятия представляемой на уроке информации. Учитель продумывает последовательность урока и фиксирует его на слайдах презентации. Чаще всего презентация начинается с названия темы урока. Например: «Творчество Людвига Ван Бетховена», «Инструменты симфонического оркестра» и т. д. При составлении презентации преподавателю важно подобрать материал высокого качества (различные репродукции, фотографии, картинки, аудио и видео материалы), без искажения цвета, звука, высокого разрешения. Можно использовать различные анимационные эффекты. Это способствует повышению внимания детей и радует глаз.

Использование перечня чего-либо обязательно предполагает появление каждой новой позиции (например, перечисление особенностей художественных стилей разных эпох). Удобно использовать гиперссылки, которые переносят внимание с текста на иллюстрацию. Тексты, которые следует детям записать в тетрадь, также помещаются на слайдах презентации. Это освобождает учителя от продиктовки и позволяет ребенку работать в привычном для него темпе. Важно, чтобы текст был очень лаконичным и был написан крупными буквами.

Презентация удобна и для организации проверки знаний. Эта проверка может предварять новую тему (тогда слайды с вопросами или картинками располагаются перед названием новой темы), завершать урок или занимать его целиком. В последнем случае продумывается последовательность контрольного урока с учетом знаний детей. Он может быть организован, например, в виде викторины.

Преподаватель показывает на экране монитора последовательно слайды с каким-либо изображением, дети записывают в тетрадь ответ на вопрос, связанный с этим. Такие викторины используются как для закрепления материала урока, так и для проверки знаний, полученных за учебную четверть или полугодие. Использование викторин способствует, помимо всего прочего, развитию у детей зрительной памяти. Викторины направлены на то, чтобы процесс узнавания стал естественным и приносил удовольствие.

Это позволяет преподавателю успешно работать с детьми разного уровня развития и разной степени заинтересованности в предмете. Также дети составляют презентации самостоятельно, выступают с докладами в нашей школе, а также в общеобразовательных школах или

на конференциях. Так, например, данная программа натолкнула нас на мысль сдавать выпускной экзамен по музыкальной литературе, где каждый выпускник заранее тщательно продумывают свою тему, подбирают различные репродукции и портреты, накладывают на них музыку.

Увлекательнейшим видом деятельности на уроке является музицирование детей на элементарных инструментах. Компьютерные программы MIDI-секвенсеры и позволяют каждому компьютеру звучать целым оркестром тембров: от ударно-шумовых – до тембров органа или скрипки. Это означает, что ученики имеют шанс использовать звучание всех этих инструментов для создания аудиозаписей или живого исполнения музыки. Кроме того, подобные программы предполагают появление на уроке таких новых видов деятельности, как инструментовка и элементы аранжировки.

Другим способом визуализации звучания является просмотр и прослушивание дорожек MIDI-секвенсеров. Здесь дети увидят не привычную для музыканта партитуру, а условную «стенограмму» или графическую схему изображения характеристик звучания каждого из голосов: высоты, тембра, динамики, ритма. Это, безусловно, не только не будет мешать воспринимать музыку эмоционально – образно, но поможет ученику анализировать музыку, понять ее структуру и расшифровать многие её составляющие, не фиксируемые восприятием при простом прослушивании.

Многие виды деятельности, возникающие на уроке с появлением ИКТ, являются новыми. Как уже было сказано выше, с использованием звукозаписывающих программ и учитель всегда имеет возможность зафиксировать деятельность учеников, и ученики могут самостоятельно легко производить звукозапись своего исполнения, корректировать его. После проведения подобной работы ученики начинают понимать разницу между хорошей и плохой записью, богатым звучанием или бедной акустикой, приобретают культуру слушания.

Процесс слушания музыки может проходить с использованием программ – нотаторов (Finale, Sibelius). С их помощью ученик увидит «звучащую» партитуру. Безусловно, начав с пассивного восприятия нотного текста, параллельного соответствующему аудиоматериалу, дети начинают более осознанно понимать соответствие нотных обозначений и звучания, строение музыкальных мотивов, фраз и форм, понимать характер фактуры и драматургии, агогики и динамики. Безусловно, этот тип программ предоставляет новые наглядные средства обучения музыкальной грамоте.

Очередным новым видом деятельности становится «музыкальное конструирование». Благодаря так называемым программам-конструкторам на уроке получают импульс такие виды деятельности, как развитие внутреннего слуха, импровизация и композиция.

На современном этапе образования все большее значение уделяется мобильному выявлению уровня знаний учащихся. Одна из его форм – тестирование. Оно позволяет определить степень усвоения

материала и дать объективную оценку. Кроме того, текст включает в себя вопросы по всем разделам и темам курса. Это дает представление о степени усвоения материала и о формировании устойчивых навыков ориентации ученика в рамках учебного предмета. Целью методического пособия является совмещение итогового контроля знаний учащихся с углублением усвоения материала. Этой цели подчинены следующие задачи: информатизация контроля знаний учащихся; закрепление навыков ориентации в стилях, направлениях и жанрах изобразительного искусства; практическое применение приобретенных знаний.

Эти и другие мультимедийные программы становятся хорошим подспорьем учителю при подготовке и проведении урока теоретического цикла, а детям – помощником в познании мира.

Таким образом, в нашей школе в последнее время постепенно вводится система использования современных информационно-коммуникационных технологий. Это позволяет оптимизировать учебно-образовательный процесс, делать его информационно насыщенным и интерактивным.

Даже этот небольшой анализ показывает, какие широкие возможности открывают нам информационные технологии при проведении уроков.

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ИНТОНИРОВАНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Л. С. Райкова

заместитель директора по учебной работе, МОУ ДОД «Центральная детская школа искусств», г. Благовещенск

В качестве кардинальной задачи воспитания профессионального музыкального слуха современная методика сольфеджио выдвигает развитие компонентов так называемого внутреннего слуха: музыкальной памяти, творческого воображения, способности к чётким слуховым представлениям, умения оперировать ими. Именно внутренний слух во всех его проявлениях и служит базой для выработки системы навыков восприятия и воспроизведения музыки. Для усвоения учениками элементов музыки преподаватель использует упражнения как в абстрагированной от лада и метроритма форме, так и в гаммообразных, секвентных, ступеневых, интервальных, гармонических последовательностях, в которых элементы связаны между собой по нормам бытующей музыкальной системы.

Первостепенное значение в выработке навыков интонирования имеет интонирование гаммы – простейшего мелодического построения, в котором тоны находятся в наиболее доступных для интонирования интервальных и функциональных сопряжениях. Гамма служит существенным фактором развития ладового чувства, одним из средств воспитания чувства мелодической фразы. Также в воспитании чувства лада педагоги придают большое значение пению и определению на

слух ступеней мажора и минора. При выработке навыков воспроизведения ступеней лада особое внимание следует уделять тоническому строю и побочному (квинтовому или квартовому) опорному тону как главным слуховым ориентирам в интонировании. Именно благодаря ощущению устойчивости тоники и другого опорного тона, моментальному распознаванию этих тонов, умению в любой момент возвращаться к этим ступеням, осуществляется контроль за интонированием.

Пение и определение на слух каждой ступени лада в отдельности – совершенно необходимый, но лишь начальный этап слухового воспитания. В дальнейшей работе необходимо воспроизведение ступеней в более сложных ладовых, мелодических и метроритмических связях, ибо в музыкальном контексте интонационное содержание тонов лада, при сохранении их относительно стабильных характеристик, проявляется бесконечно многообразно.

Методический принцип «преодоления ладовой инерции», имеющий целью воспитание навыков восприятия и воспроизведения музыки ладового строения, отличного от мажора и минора, выдвинул и обосновал А. Л. Островский. методика, следующая этому принципу, строится на преодолении навыков восприятия и интонирования, которые складываются на предыдущих стадиях обучения, в частности навыков, формирующихся на базе мажоро-минорной ладовой системы. Эта методика направлена на развитие слуха, тонко реагирующего на модификации лада в процессе развёртывания музыки. Полезным упражнением в развитии навыков преодоления инерции восприятия лада является пение семиступенных ладов, звукорядов пентатоники различного строения и ладов с увеличенными секундами при активном выявлении характерных для них интервалов. В пении этих звукорядов преодолеваются сложившиеся на базе мажора и минора навыки и приобретаются новые.

Интонирование интервалов тоже является одним из важных элементов работы. При усвоении каждого интервала в отдельности целесообразно воспроизводить их друг с другом, в непосредственном сопоставлении, внимательно наблюдая за переинтонированием сопрягающихся в них тонов, тщательно исправляя их интонацию в соответствии с направленностью составляющих их ступеней в сторону разрешения. Интонация отдельного интервала предстаёт лишь в самой общей, абстрактной форме – более конкретное значение она получает, когда интервал сочетается с другими интервалами, в особенности когда он включается в ладово и ритмически организованную последовательность. Поэтому необходимо петь интервалы после тональной настройки в виде последовательностей. При чередовании восходящего и нисходящего направления интервалов пение становится более естественным, при этом ученик слышит не один какой-либо голос, а оба голоса интервальной последовательности.

Выработка навыка точного интонирования мелодии включает тщательную работу над воспроизведением элементов выразительности, ибо не уделяя должного внимания интонированию элементов,

невозможно добиться точности воспроизведения мелодии как целостности. Однако, интонирование элементов, в зависимости от контекста, столь изменчиво, что точность их воспроизведения ещё не определяет точности интонирования целого. В этой связи важное значение приобретает воспроизведение мелодии на основе развития чувства лада и ритмического чувства, осмысление соответствующих на расстоянии интонаций, возвращений в процессе интонирования к опорным тонам, характерным интервалам, одним и тем же сходным оборотам, интонирование наряду с музыкальным диктантом и слуховым анализом, функционирует в системе средств слухового воспитания в качестве ведущего её компонента, а в курсе сольфеджио – в качестве основного раздела работы.

Список литературы

1. Асафьев Б. Речевая интонация. М., Л., 1965.
2. Белкина С. Воспитание музыкального слуха в процессе освоения интервалов на уроках сольфеджио. / Теоретические дисциплины в музыкальном училище. Л., 1977.
3. Биркенгоф А. Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио. М., 1979.
4. Давыдова Е. Как развивать музыкальный слух. М., 1957.
5. Карасёва М. Сольфеджио – XXI: между мечтой и прагматикой. / Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2006.
6. Назайкинский А. О преодолении инерции при восприятии и интонировании современной музыки. / Вопросы методики воспитания слуха. Л., 1967.

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФОРМИРОВАНИЯ НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ В ХОРЕ МАЛЬЧИКОВ

Л. Ф. Ратушная

Преподаватель, МБОУ ДО, «ДШИ № 1 им. А. Г. Рубинштейна», г. Томск

В первую очередь нам важно, какими станут наши воспитанники, а уж потом – кем они станут...

Г. А. Струве

В хорах мальчиков своя, особенная, атмосфера общения, работы, связанная с природным ощущением системы мужских ценностей, а также с пониманием особенностей нервно-психической деятельности мальчиков. Это высокая эмоциональная отдача, невероятное терпение и мудрость со стороны педагога и неуёмная энергия, неусидчивость и непосредственность хористов.

Функции хорового пения разносторонни, полезны, привлекательны и эффективны для развития каждого ребёнка. Пение упражняет и развивает музыкальный слух, дыхательную систему. Регулярные занятия дыхательной гимнастикой укрепляют здоровье детей, помогают без труда переключиться на другой вид деятельности. Но самое, пожа-

луй, важное, это то, что хоровое пение активно вовлекает поющих в коллективный творческий процесс, способствует воспитанию вкусов участников, даёт им основы нравственного воспитания через ощущение себя частью единого сплава – Я-МЫ-ХОР-МУЗЫКА.

Исполнение любого вокально-хорового произведения предстаёт во многих аспектах:

- эмоциональное впечатление при первом знакомстве с музыкальным и стихотворным текстом;
- анализ музыкального языка для раскрытия образа;
- создание и воплощение исполнительского плана;
- работа по разучиванию и усвоению нотного текста;
- донесение музыкально-поэтического образа до слушателя.

К певческому материалу предъявляются особые требования художественного и нравственного характера. И это является важным моментом в подборе репертуара руководителем-хормейстером. А в хоре мальчиков – это особенно важно в силу психофизиологических особенностей и специфики процесса развития их организма в целом. К примеру, для воспитания идейно-нравственного и патриотического воспитания мальчиков в хоре «Сизари» есть концертные программы, которые включают песни военных лет, посвящённые отваге и мужеству, силе духа и взаимовыручке воинов, русских солдат. Такие песни как «Прощайте, скалистые горы» Е. Жарковского, «Казачьи» Б. Покрасса, «Вечер на рейде» В. Соловьёва-Седого, или послевоенные песни – «Офицеры» Р. Хозака, «Солдаты идут» К. Молчанова, «Где он, этот день» из к/ф «Вариант Омега» Б. Троцюка очень нравятся юным певцам и хор исполняет их с большим воодушевлением и трепетом.

Песня, в которой дети становятся соучастниками творческого процесса, согласованно передавая мысли и чувства авторов, исполняя неоднократно в концертных программах, запоминаются ими надолго. Грамотно подобранная песня усиливает ответственность перед коллективом и сверстниками, учит с достоинством, но без ложной патетики любить свой край, Родину, природу, с особой нежностью относиться к своим родителям и близким.

Репертуар, адресованный хору мальчиков, должен отвечать ряду требований:

- соответствие определённым ступеням их общего и музыкального развития;
- постепенность и последовательность в обучении вокальным навыкам;
- закладка основы той музыкально-художественной культуры, с которой ребёнок войдёт во взрослую жизнь.

Соединение в песенном жанре музыки и слова позволяет эффективно воздействовать на формирование и развитие эстетических и нравственных сторон характера и личности ребёнка в будущем. Например, тексты песен «Про нас с тобой» В. Лебедева на слова Л. Куклина и «Если другом стала песня» Ю. Тугаринова на слова А. Румянцева дают возможность участникам хора запомнить очень важные для

общения фразы: «...если рядом друг – и беда не беда!», «...мальчишки – вы смелый и верный народ...», или «...если другом стала песня, лучше друга не найдёшь!».

А на примере использования в исполнении хорового репертуара композиторов-классиков, дети учатся видеть, слышать и созерцать красоту и неповторимость природы, её дыхание и тишину, буйство и яркость красок. Ведь ощущение окружающей природы тоже может способствовать воспитанию в ребёнке таких необходимых для развития личности качеств и черт характера, как нежность, доброта, милосердие, мечтательность. В репертуар хора мальчиков могут быть включены произведения русских композиторов – М. П. Мусоргского, А. Варламова, А. Ипполитова-Иванова, П. И. Чайковского на стихи Н. Плещеева, А. Пушкина, М. Лермонтова.

Отдельная проработка и разъяснение художественных текстов песен формирует эстетический вкус, приводит к пониманию детьми высокой поэзии. Например, в миниатюре В. Пьянкова «Роса» есть чудесные акварельные строки В. Татаринова: «...Утром солнце по полю пройдёт, Все жемчужинки с травинок соберёт!», которые очень тонко подчеркнуты композитором прозрачным звучанием аккордовых созвучий, понимаются и переживаются исполнителями после чуткого преподнесения этой фразы хормейстером. Соединение таких стихов с прекрасной музыкой развивает музыкальный вкус юных певцов, создаёт запас музыкальных представлений и образов. Вместе, мы восхищаемся созданной музыкальной картиной. Ещё один пример воспитания чувств посредством музыки и слова в работе с мальчиками. Необыкновенная и тонкая песня В. Гаврилина на стихи Л. Шульгиной «Мама» – пример духовного откровения и вечной темы любви в искусстве. Работа над этой песней потребовала настоящего поиска духовности и нежности в исполнении хора мальчиков. Три куплета песни – это три разных отражения образа, три грани любви к самому дорогому человеку: тихая нежность, трогательная любовь, чувство потери. Хотелось бы донести эти истины до понимания детей и подчеркнуть для них важные жизненные вопросы: «От чего?», «Как?», «Зачем?». «Как защитить тебя в дни быстротечные?» – поняв текст и проникнувшись им, следуя за образом каждого слова, дети, каждый для себя, и все вместе смогут ответить на вопросы, приводящие к пониманию нравственных обязательств каждого из нас.

С детьми необходимо обязательно разбирать содержание и структуру стихотворного текста, и непременно в связи с музыкальным языком, а не просто «натаскивать» их. Иногда дети сами могут предложить или подсказать те средства музыкальной выразительности, которые каждый из них воспринимает как наиболее точно передающие эмоциональную окрашенность стиха. Обсуждение возможных вариантов исполнения даёт возможность детям быть сопричастными в создании неповторимого и самобытного исполнительского плана, после чего проще происходит проникновение в смысл и содержание музыкального произведения, понимание каждого спетого слова, каждой музыкаль-

ной интонации. И тогда дети незаметно привыкают чутко и эмоционально переживать исполняемую музыку.

Грамотно подобранные произведения для исполнения в хоре мальчиков оказывают глубоко эмоциональное, а, следовательно, нравственное и воспитательное воздействие на души и умы мальчиков, только в том случае, если:

- выбранный репертуар будет соответствовать пониманию детей в раскрытии достоинств музыкально-образного содержания;
- понимание смысла и идеи исполняемого произведения будет донесено хормейстером до понимания детей;
- удалось вызвать эмоциональный отклик, душевные переживания, зажечь красотой музыки и слова.

Коллективная форма певческого исполнительства обладает необыкновенно огромными возможностями для развития не только музыкальных способностей, формирования вокально-хоровых навыков, подготовки грамотных и подлинных ценителей музыки, но и является очень важным аспектом в воспитании лучших человеческих качеств ребёнка. Главное, чему приходится учить детей в повседневной жизни коллектива – это культура общения, создание и сохранение микроклимата взаимоотношений между мальчиками (участниками хора), возможность использования умения ценить дружбу и любовь к совместному творчеству.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ЕЁ РАЗВИТИЕ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Н. Л. Рачева

преподаватель, МАУДО ДШИ, г. Северск

Кладовая знаний и навыков – память, которая сохраняет слуховой опыт, знание музыки и сведения о музыке.

С. Савшинский

Музыкальный слух, чувство метроритма и музыкальная память являются основными, ведущими музыкальными способностями. Они не могут существовать независимо друг от друга. Уроки сольфеджио – это занятия, которые направлены на развитие этих музыкальных способностей. Важнейшим компонентом, входящим в понятие «музыкальность», является музыкальная память.

В музыкальной деятельности различают три основных вида:

- сочинение музыки;
- исполнение музыки;
- слушание музыки.

Во всех этих видах память играет большую роль. При слушании музыки память проявляет себя как способность сохранения и узнавания,

то есть пассивной, а при исполнении – она активна и выступает как способ воспроизведения. Выдающийся русский композитор Н. А. Римский – Корсаков считал, что труднее всего поддается искусственным способам развития музыкальная память. Другой точки зрения придерживался известный психолог Б. М. Теплов. Она основана на возможности значительного развития всех способностей, так как они существуют в движении, а значит в развитии. Нам ближе вторая точка зрения, так как именно запоминание и выучивание наизусть является важнейшим навыком при воспитании юного музыканта.

Музыкальную память А. Островский определяет как «способность длительно сохранять в сознании полученные извне музыкальные восприятия». Благодаря наличию музыкальной памяти мы можем узнавать музыкальные темы и произведения при их повторном исполнении. Память помогает воспроизвести ту или иную тему, музыкальную фразу, целое произведение. Воспроизведение музыки может быть внутренним – «про себя» – на основе внутреннего слуха, а также внешним, в виде пения или игры на инструменте.

Музыкальная память является специфичной и сложной структурой. По характеру психической активности она делится на несколько видов: слуховую, словесно-логическую, зрительную, моторную или двигательную, эмоциональную или аффективную (память – чувств), образную. Существует деление памяти на виды, которое прямо связано с особенностями выполняемой деятельности. В зависимости от целей деятельности память делится на произвольную и непроизвольную. Причем, часто бывает так, что непроизвольное запоминаемое музыкальный материал воспроизводится лучше, чем, тот который запоминался специально. Ученые, психологи утверждают, что развитию музыкальной, слуховой, зрительной, эмоциональной памяти способствуют:

- постоянное выучивание наизусть новых прозаических, стихотворных, музыкальных произведений;
- подключение к процессу заучивания таких анализаторов, как ассоциативное заучивание материала с различными движениями, предметами, зрительными образами;
- активизация мотивации на необходимость заучивания;
- подбор по слуху на музыкальном инструменте;
- представление в памяти голосов природы, голосов музыкальных инструментов;
- перечисление предметов заранее представленных для запоминания;
- рисование по памяти предложенных предметов;
- восстановление образа или ситуации;
- передача линиями и красками различных эмоций;
- передача движением тела, мимикой, жестами различных эмоций, характера, настроения и др.

При заучивании музыкального произведения на любом инструменте, активно работает и зрительно – слуховая, и моторная память, то

есть сочетание разных видов памяти. Как правило, виды памяти распределены неравномерно. У одних учащихся преобладает слуховая память, у других – зрительная. Часто учащихся выручает моторика: привычные движения тела на уроках ритмики, заученные движения пальцев по клавиатуре или грифу инструмента на уроках специальности. Качество запоминания зависит от разных факторов и в первую очередь от:

- тренированности собственной памяти учащегося, привычки учить наизусть;
- качества и доступности предложенного материала;
- установки личности учащегося на запоминание, т. е. сознание важности и необходимости запомнить тот или иной материал;
- анализа музыкального материала.

Установка на запоминание является важнейшим фактором. При этом надо иметь в виду, что скучный материал, не вызывающий у ученика положительных эмоций, непонятный или недоступный запоминается гораздо хуже, чем яркий, увлекательный, интересный. Именно поэтому на занятиях сольфеджио необходимо постоянно тренировать музыкальную память на высокохудожественном материале: народные песни, мотивы, темы из классического и современного репертуара.

Развитие музыкальной памяти относят к разряду самых сложных, но и самых интересных занятий при обучении музыке. Основными формами работы по развитию музыкальной памяти на уроках сольфеджио могут быть следующие:

- заучивание на уроке четверостишья, прохлопывание его на ритмослоги;
- записывание в тетрадь ритма выученного и прохлопанного (2-3 раза) четверостишья;
- заучивание наизусть в классе небольших тем, мелодий, напевов русских народных песен, классических образцов (быстрота заучивания 3-4 проигрывания или пропевания);
- запись ритмического диктанта (4 такта, после 4-5 проигрываний и 8 тактов после 7-8 проигрываний);
- запись мелодического диктанта (4 такта, после 4-5 проигрываний и 8 тактов после 7-8 проигрываний);
- выучивание наизусть мелодического диктанта (домашнее задание);
- запись выученного дома или на уроке наизусть музыкального материала;
- пение по фразам выученного наизусть музыкального материала;
- воспроизведение в тетради выученного на уроке мелодического или ритмического примера (4 – 8 тактов), записанного педагогом на доске (после заучивания пример стирается);
- определение по памяти исполняемых педагогом на инструменте выученных ранее мелодий, напевов;
- подбор мелодий, выученных наизусть, на инструменте;
- проверка усвоения теоретического материала по курсу сольфеджио (тесты, кроссворды).

Чтобы уметь воплощать что-либо, надо уметь воображать; чтобы уметь воображать – надо уметь запоминать; чтобы уметь запоминать просто необходимо уметь слышать. Великий русский педагог К. Д. Ушинский писал «Педагог, желающий что – нибудь запечатлеть в детской памяти, должен позаботиться о том, чтобы как можно больше органов чувств – глаз, ухо, голос, чувство мускульных движений... приняли участие в акте запоминания». Самое важное для педагога – создать для учащихся благоприятную психологическую обстановку на уроке и найти слова поддержки для творческих начинаний своих воспитанников.

Список литературы

1. Давыдова, Е. В. Методика преподавания сольфеджио. [Текст]: учеб.-метод. пособие / Е. В. Давыдова. – М.:1986.
2. Островский, А. Методика теории музыки и сольфеджио. [Текст]: учеб.-метод. пособие / А. Островский. – Л.:1970.
3. Петрушин, В. И. Музыкальная психология. [Текст]: учеб. пособие /В. И. Петрушин. – М.:1994.
4. Теплов, Б. Психология музыкальных способностей. [Текст]: учеб. –метод. пособие / Б. Теплов. –М.:1961.
5. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано. [Текст]: учеб. –метод. пособие / Г. М. Цыпин. –М.:1984.

СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА

М. А. Родина

*Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин,
МБОУ ДО «Орловская детская хоровая школа», г. Орел*

Во всех музыкальных ВУЗах в курсе истории музыки изучается стиль экспрессионизма. Он является одним из основополагающих для музыки XX века.

Музыка этого столетия сложна для понимания неподготовленного слушателя. Она не похожа на традиционную классическую и романтическую музыкальную культуру, которая уже укоренилась в сознании молодых слушателей. Её отличает принципиально новая композиторская техника, влекущая за собой и сложность гармонического языка, и неоднозначность формы, и насыщенность инструментовки. Отсутствие возможности услышать такую музыку в живом исполнении замедляет процесс приобщения музыкальной молодёжи к современному музыкальному искусству. Но, тем не менее, оно представляет большой интерес для начинающих музыкантов. Стиль экспрессионизма интересовал и наших композиторов – соотечественников. Уже в 60-ые годы активно знакомились с додекафонной серийной и сериальной техникой. Это и Э. Денисов, и С. Губайдулина, и А. Шнитке. Такая техника стала частью их стиля. Они прошли через искусства её влияния и позаимствовали черты экспрессионистского стиля, свойственные музыке

их западных современников, таких как А. Шёнберг, А. Берг и А. Веберн. Эти композиторы составили свою школу, так называемую нововенскую. Её создателем и главным представителем и был Арнольд Шёнберг.

Известный австрийский композитор Арнольд Шёнберг является значимой фигурой в истории мирового музыкального искусства. Уже в молодости он начинал задумываться о реформе музыкального языка. Он стал главным представителем и основателем одного из направлений современной “серьезной” музыки, отличающейся сложностью языка и диссонантностью звучания, которое известно под названиями “атональной” или “12-тоновой” музыки. Истоки музыки Шёнберга – в позднеромантическом искусстве Рихарда Вагнера, Антона Брукнера, Рихарда Штрауса и Густава Малера. Но есть и другие важные качества стиля Шёнберга, которые как раз противоположны романтической традиции.

Мечта о строгой организации музыки при её максимальной выразительности, об её освобождении от сковывающих рамок тональности, об отказе от всего «украшательского» – всё это наталкивало Шёнберга на разработку новых принципов организации музыкальной ткани.

Но в ранних произведениях еще ничто не предвещало будущей стремительной эволюции стиля композитора – они находились в русле «новонемецкой школы», как ее называют в Германии, то есть на стыке вагнеровских и брамсовских влияний. Ощущается также воздействие ярчайшего представителя этой «школы» Рихарда Штрауса, что признавал сам Шёнберг. Но ретроспективно заметны индивидуальные черты, которые отчетливее проявятся позже, в частности – тяготение к «расширенной тональности», к ослаблению формообразующего значения функциональных тяготений.

Шёнберг, как никто среди его современников знавший немецкую классику, своими учителями считал Баха и Моцарта, Бетховена, Брамса и Вагнера. От Баха, по его мнению, он усвоил склонность к контрапунктическому мышлению, способность к изобретению таких музыкальных образов, в которых уже заложено их сопровождение, искусство выведения целого из отдельного и одновременного совмещения различных образов, независимость от тактовой черты.

От Моцарта: неравномерная протяженность фраз, тематическое единство разнородных образований, избегание квадратности в построении темы и мотивов, искусство изобретения побочных построений, а также вводных и связующих частей. От Бетховена: искусство развития темы и разделов, а также вариации и варьирования, разнообразие в построении больших разделов, искусство писать не задумываясь долго, но и категорически кратко, как того требуют обстоятельства, умение сдвигать построения (Gestalten) на другие доли такта. От Вагнера: приемы модификации тем, установление родства тонов и аккордов, возможности использования тем и мотивов в диссонантном соотношении с гармонией. От Брамса: многое из того, что бессознательно взял от Моцарта, особенно же – неравномерность фраз, их расширение

и сжатие, пластичность образов, умение их развивать до конца, систематично, экономно и одновременно богато.

Вероятно, свои незаурядные музыкальные способности Шёнберг унаследовал по материнской линии. Но также ещё три человека способствовали формированию его как личности и музыканта. Это скрипач Оскар Адлер, который ввел его в круг сверстников, с их участием разыгрывались струнные квартеты. Адлер приобщил также своего молодого друга к поэзии и философии.

Важную роль в биографии Шёнберга сыграл также Давид Йозеф Бах, представлявший собой заметную фигуру на культурном небосклоне Вены. Образованнейший лингвист, философ, историк литературы, он не в последнюю очередь был и музыкантом, со склонностью к общественной деятельности.

Третий друг – Александр фон Цемлинский, дирижер и композитор. И если Адлер являлся его поводырем в области классического наследия, то Цемлинский приблизил молодого Шёнберга к пониманию современной музыки: он научил его, наряду с Брамсом, любить Вагнера, ознакомил с новыми произведениями Малера и Гуго Вольфа, тогда еще малоизвестными. Наконец, в лице Цемлинского Шёнберг обрел учителя по технике композиции, хотя, в общем-то, развивался как autodidakt, самостоятельно. Шёнберг говорил, что «...всему хорошему, что я видел, сразу же подражал».

Обратимся теперь к тем переломным в творчестве Шёнберга годам, которые знаменуют переход от «расширенной тональности» к атонализму, что продиктовано не только стилевой эволюцией, но выходом в иную образную сферу выразительности: Шёнберг устремился с присущей ему страстной испушенностью к экспрессионизму. То были годы интенсивного горения творческого духа: в 1906 году создана Камерная симфония E-dur op. 9, основанная на принципах не терцового, а квартового строения гармонии, в 1907 – 1908 – Второй струнный квартет (с голосом) op. 10, еще обозначенный в *fis-moll*, но в последней части внетональный, а в следующем году – одно вслед за другим – атональные: Три пьесы для фортепиано op. 11, цикл Пятнадцать песен на стихи Стефана Георге op. 15, Пять пьес для оркестра op. 16 и монодрама «Ожидание» op. 17. Композитор стремился избегать диатонических последований и применял как равные все двенадцать тонов хроматического звукоряда, т. е. не делал ни один из них тональным центром. Если к сказанному добавить, что с 1907 года Шёнберг увлекся живописью – рисовал, естественно, тоже в экспрессионистском духе, – то можно себе представить, какой взрывчатой энергией отмечен этот «прыжок в неизвестное». Этот перелом вылился в создание им произведений, которые знаменуют начало 2-го периода творчества Шёнберга.

Третий период начинается с op. 23, где явно прослеживается тяготение композитора к четкой организации двенадцати тонов, составляющих октаву, в мелодическую последовательность, когда каждый тон употребляется не более одного раза. Такая последовательность называется “рядом”, или “серией”. Для каждой композиции обычно избирает-

ся один “ряд”, он может разрабатываться с помощью разного рода перемещений (транспозиций) и вариаций, но все сочинение обязательно выстраивается на основе заданного “ряда”.

В 1921 году он закончил «Лунного Пьеро» на стихотворения Альбера Жиро в немецком переводе Эриха Хартлебена. Шёнберг дал еще одно решение, выдержанное в духе романтической иронии, – по словам композитора, «в легком, иронически-сатирическом тоне». В подзаголовке сочинения значится – «мелодрамы», что подразумевает чтение с музыкой и для чего Шёнберг ввел специальное обозначение *Sprechstimme* (дословно – «речевой вокал»). Но декламация высотно и ритмически предопределена нотной записью. Следовательно, это получение-полупение.

Ещё в предвоенные годы Шёнберга будоражила мысль об искусстве, пронизанном высокой человечностью, призванном свершить революцию в сердцах людей.

Оратория, названная по библейской притче «Лестница Иакова» – получилась весьма громоздкой и туманной по содержанию. Это – последний у него бурный всплеск экспрессионизма. Позже идея о превосходстве духовного, религиозного начала над чувственным, материальным получила более конкретное воплощение в опере «Моисей и Аарон» (1930-1932), в которой противопоставлены человечность и варварство, добро и зло. Это самое большое из додекафонических сочинений автора.

Шёнберг не уставал повторять: главное – мысль, выражаемая музыкой, подобно тому, как мысль выражается словами. Ею, мыслью, предопределяется характер образа, через нее осуществляется идея произведения, его концепция, которая разворачивается во времени и в пространстве. Именно в годы войны, в годы вынужденного бездействия Шёнберг напряженно размышлял о возможностях обоснования взаимосвязи всех элементов музыкальной речи (*der Tonsprache*). Эти размышления привели его к открытию закономерностей додекафонии. Но в последние годы жизни он отошёл от принципов, которые сам создал; возможно, на него повлияло стремление высказаться по поводу событий в общественной жизни и стремление выразить гуманистические идеалы наиболее убедительно. В духе этой тенденции написаны произведения ставшие вершиной его творчества, такие как Вторая камерная симфония, «Уцелевший из Варшавы» и памфлет против тирании «Ода Наполеону».

Таким образом, проследив стилевую эволюцию творчества Шёнберга, можно смело заявить, что он был «бунтарём», стремившимся к созданию современных принципов композиции. Его отличало благородство мыслей, вкус и чутьё в выборе созвучий, суровое и даже холодное мастерство и остроумие в сочетании с наивно романтическими настроениями. “Искусство должно быть холодным”, – так говорил сам Шёнберг.

Список литературы

1. Любимова, Д. Арнольд Шёнберг – жизнь и творчество / Д. Любимова // Новый Венский журнал. – 2007. – сентябрь,

2. Друскин. Австрийский экспрессионизм / Друскин // О западноевропейской музыке XX в. – 1973.
3. Шёнберг, А. Моя эволюция. Убеждение или познание / А. Шёнберг // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. – 1975.

МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ УРАЛА – ДЕТЯМ

Г. С. Сабрекова

*Музыковед, преподаватель, МБОУК ДОД «Детская школа искусств №1»,
г. Екатеринбург*

К 75-летию Союза композиторов России

В современной системе начального музыкально-художественного образования все активнее утверждается концепция *гуманитарной педагогики*, основной задачей которой является *воспитание искусством*. Главную роль в этом процессе играет усвоение учащимися духовного опыта, заключенного в содержании художественного произведения. Неслучайно в связи с этим педагогическая мысль все активнее устремляется к поиску нового современного материала, освоение которого обеспечило бы решение целого ряда педагогических задач: информационных, обучающих, воспитательных. К такому примеру, безусловно, следует отнести творчество молодого композитора Урала Анны Красильщиковой (р. 1978).

Многогранный талант молодого композитора сегодня в центре внимания не только ее коллег-музыкантов, любителей и профессионалов, учеников и друзей. Ее музыкой серьезно интересуются ученые, за развитием ее творчества следят крупные мастера, композиторы и исполнители. Лауреат и дипломант всероссийских и международных конкурсов, трижды стипендиат Министерства культуры Свердловской области, стипендиат правительства РФ, член Союза композиторов России, Анна Красильщикова сегодня является автором большого числа музыкальных сочинений, разнообразных по жанру и стилю. И конечно самое важное место в ее творчестве занимает музыка для детей.

Говоря о музыке композитора, хотелось бы заострить внимание на ее личности, попытаться высветить главное, что составляет уникальность ее творческого дарования. Формирование личности композитора, ее стиля совпало с периодом рубежа XX-XXI веков. Музыка многих современных композиторов стала отражением тех сложных кризисных явлений, которые сопровождали нашу жизнь в 90-е годы прошлого века. Современная музыка отличалась усложненностью конструкций, диссонирующими гармониями, «разорванностью», хаотичностью. Многие критики отмечали, что в современной музыке «не осталось ничего человеческого, живого». Кризис «музыкального языка» стал отражением кризиса духовного и социального. Но самое главное, что эти свойства стали входить в традицию, моду, а впоследствии

стали явлением конъюнктуры. Восприятие современного музыкального языка зачастую вызывало растерянность слушателя: что же это такое – новая «художественная реальность» или «антихудожественный произвол»?

На фоне этой современной музыки – странной, причудливой, «усложненно-заумной» вдруг появляется композитор, чей язык совершенно не вписывается в установленные рамки современного композиторского письма. Об этом можно говорить с иронией, поскольку язык усложненных, диссонирующих конструкций к тому времени уже стал «традицией», «нормой».

Музыку Анны Красильщиковой по праву можно назвать *эстетическим феноменом*. Она обладает такими редкими и прекрасными свойствами, о которых многие современные композиторы давно забыли: это редкостный мелодический дар, благородство гармоний, это стройность и изящество форм, удивительная открытость и чистота мысли, которые проявляются в каждой интонации ее многих лирических сочинений. Но самое главное – это искренность и благородство, которые составляют духовный аристократизм ее личности.

Сравнивать музыку Красильщиковой невозможно даже с романтиками XIX века, чья эстетика неизменно связана с «поиском гармонии и счастья». У Красильщиковой это не «поиск», это переживание Счастья как абсолютной реальности, которая неизменно присутствует в мире. Это светлое жизнеутверждающее начало и составляет главную доминанту ее творчества. В сущности это те прекрасные и, по сути, классические гуманистические свойства, к которым нас возвращает музыка Анны Красильщиковой. Наверное, поэтому у нее так много друзей и поклонников, счастливой чувствует себя детская аудитория.

Сегодня молодой композитор на пороге творческой зрелости. Ей тридцать шесть лет. Позади годы учебы в консерватории, первые опыты серьезных композиторских сочинений, успех, дипломы, лауреатские звания на всероссийских и международных конкурсах.

Диапазон жанровых и смысловых устремлений приятно удивляет: это произведения для театра и кино, оркестровые, хоровые, камерно-инструментальные, камерно-вокальные, а также песни, романсы.

Особый интерес представляет «детская» музыка Анны Красильщиковой, поскольку, как нам кажется, это как раз тот современный материал, который неизменно будет востребован в системе детского художественного образования.

Первым циклом нужно считать сборник фортепианных пьес «Музыка детства». Внутренняя организация сборника – это своеобразный калейдоскоп детских впечатлений и связанных с ними переживаний: мир мечты, грусти и восторга, завораживающих предчувствий, ожидания свершения таинств, происходящих в природе. Название пьес говорят за себя: «Зимний вечер», «Ожидание», «Танец башмачков», «Грезы», «Очень маленькая инвентария», «Вальс мечты». В музыке композитору удалось воплотить главные эстетические свойства детской души: одухотворенность, доброту, искренность.

Несомненным успехом пользуется музыка к спектаклю «Людвиг, Тутта и другие». За это произведение автор получила ряд наград – Диплом Лауреата на областном конкурсе «Надежда Урала», диплом на областном конкурсе музыкально-театральных коллективов, диплом на городском конкурсе детских музыкальных театров «Весна-Театр-Музыка». Постановка этого мюзикла была впервые осуществлена на сцене Детской школы искусств №1 города Екатеринбурга, в ней приняли участие преподаватели и учащиеся театрального отделения под руководством режиссера Аликова А. А.

Среди произведений для детей особый интерес представляет хоровой цикл «Семеро братцев» на стихи Вл. Федорова. В него вошло семь произведений: «Красный», «Черный», «Коричневый», «Зеленый», «Синий», «Белый», «Желтый». Этот цикл сегодня входит в репертуар детских хоровых коллективов и вокальных ансамблей разных школ России. Его музыка пользуется неизменной популярностью и часто звучит на концертах.

Еще один вокальный цикл под названием «России верные сыны» написан на стихи В. Кончица. Военно-патриотическая тематика выбрана неслучайно. Этот цикл посвящен офицерам контрразведки, их опасной и неумолимой деятельности.

Среди произведений камерно-инструментальной музыки особенно хочется выделить Вариации для виолончели и фортепиано «Зимний вечер». Музыка этого сочинения пронизана проникновенным лиризмом, теплотой и задушевностью. Virtuозность виолончельной партии оттеняет мягкий фон фортепиано.

Самым интересным на наш взгляд является «Первый концерт для фортепиано с оркестром», ставший дипломной работой по окончании консерватории и получивший диплом Лауреата на Международном конкурсе молодых композиторов в Болгарии. Внешне по форме концерт вполне традиционен: классическая стройная трехчастная форма. Но обращает на себя внимание содержание музыки, которое несет совершенно новые идеи. Особенно это проявляется во второй части *Andante*, где идея Красоты и Человечности обретает «вселенский» смысл.

Вот уже несколько лет Анна Геннадьевна Красильщикова работает в Детской школе искусств №1 города Екатеринбурга, преподает музыку детям. Пользуясь заслуженным уважением со стороны коллег и учеников, продолжает радовать своими новыми сочинениями. Размышляя о судьбе молодого композитора, хочется сказать следующее.

Вступая в XXI век, отчетливо осознаешь то глубинное различие между поколением музыкантов века нынешнего и века минувшего. Качество исполнения, культура интонации, фразировки, смысловой артикуляции – все это становится полем общественной дискуссии в профессиональной и художественной среде. Проблема касается не столько технического исполнительского уровня, сколько смыслового постижения произведений искусства, которое напрямую связано и с системой художественного образования, и эстетического воспитания. Понимая

необходимость сохранения базовых фундаментальных ценностей в непростых условиях для современного образования, мы еще раз хотим направить внимание педагогического сообщества на тех редких художников и творцов, которые неустанно отстаивают важнейшие гуманистические принципы в искусстве. Их произведения – залог счастливого развития духовной культуры для будущего поколения. Музыка Анны Красильщиковой – яркий тому пример.

«ШЕКСПИРОВСКИЙ АБОНЕМЕНТ» КАК ОПЫТ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В УСЛОВИЯХ ДШИ

Г. С. Сабрекова

*Музыковед, преподаватель, МБОУК ДОД «Детская школа искусств №1»,
г. Екатеринбург*

Предлагаем вашему вниманию авторский информационно-образовательный проект преподавателя Сабрековой Г. С., осуществляемый в рамках системы художественного образования, – «Шекспировский абонемент».

«Шекспировский абонемент» – это проект для внеклассной работы детской школы искусств, который позволяет осуществить многогранное знакомство с музыкально-театральными и художественными интерпретациями Шекспира.

Проект адресован учащимся старших классов, преподавателям, а также всем любителям искусства. Он представляет собой цикл лекций-концертов, а также видео-показов и семинарских занятий, которые проводятся 1 раз в полугодие.

Обеспечивая выполнение целого ряда задач: информационных, обучающих, воспитательных – данный проект устремлен к главной цели – к осмыслению учащимися ценностей современной культуры, к адаптации с помощью искусства к непростой окружающей действительности.

Проект «Шекспировский абонемент» – опыт и педагогического эксперимента, возникшего в связи с необходимостью изучения шекспировской темы в рамках учебных теоретических дисциплин. Шекспировская тема (речь идет об интерпретации шекспировских сюжетов в музыкальном, хореографическом, оперном или театрально-драматическом искусстве, а также в искусстве кинематографа) является неотъемлемой частью многих учебных дисциплин: как детских школ искусств, так и средних профессиональных учебных заведений. Она активно реализуется в теоретической и в художественно-практической деятельности учащихся независимо от избранной ими специализации (музыкальное, хореографическое или театральное искусство).

На отделении хореографии (ДШИ) шекспировская тема изучается в рамках дисциплины «Беседы о хореографическом искусстве». Позднее, – в средних профессиональных учебных заведениях (СПУЗ) – в рамках дисциплины «История хореографического искусства». Особое

внимание уделяется анализу балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», который занимает этапное положение в балетной шекспириане XX века. Учащиеся знакомятся с различными трактовками «Ромео и Джульетты» в разных постановках выдающихся хореографов, знакомятся с творчеством прославленных исполнителей, создавших незабываемые шекспировские образы на балетной сцене.

Доминирующее положение шекспировская тема обретает на отделении театрального искусства в рамках такой экспериментальной программы, как «Беседы о театре» (автор предлагаемого проекта в течение последних десяти лет работает над экспериментальной программой под названием «Беседы о театре» для учащихся театральных отделений детских школ искусств) (ДШИ) и «История театра» (СПУЗ). Изучая разные исторические этапы театральной культуры, учащиеся знакомятся не только с эпохой и творчеством Шекспира, его ценностным миром, но и основными началами его драматургии, принципами его художественного мышления. Кроме того, учащиеся изучают разные жанры шекспировского театра на примере известных киноверсий таких выдающихся режиссеров, как Г. Козинцев, Ф. Дзеффирелли, П. Брук. Важное значение здесь имеет опыт сравнительного анализа театрально-драматических постановок с балетными и оперными интерпретациями.

На музыкальном отделении шекспировская тема представлена в рамках таких теоретических дисциплин, как «Слушание музыки», «Музыкальная литература» (ДМШ, ДШИ) и «История музыки» (СПУЗ). Студенты и учащиеся знакомятся с выдающимися музыкальными интерпретациями шекспировских произведений на примере симфонической, оперной, балетной и камерно-вокальной музыки. В музыкально-образовательной деятельности СПУЗ значение шекспировской темы действительно велико, поскольку она пронизывает творчество многих изучаемых композиторов XIX–XX веков: Берлиоза и Мендельсона, Гуно и Беллини, Чайковского и Верди, Прокофьева и Шостаковича.

Шекспировская тема активно реализуется и в исполнительской деятельности учащихся на отделении музыкального искусства. Особой популярностью пользуются вокальные миниатюры разных композиторов на стихи сонетов Шекспира. Множество переложений балетной и оперной музыки существует для различных камерных исполнительских составов.

Еще более важным для изучения шекспировской темы является ее духовно-воспитательное значение. Здесь актуальность Шекспира не вызывает сомнений, поскольку активное изучение классики способствует не только эстетическому, но и нравственному воспитанию молодежи. На занятиях учащиеся знакомятся с разными подходами в решении шекспировских произведений, что дает им возможность проанализировать, как меняются ценности культуры, а вместе с тем – духовное состояние мира.

Информационной базой данного проекта является многолетняя научно-исследовательская практика преподавателя, автора проекта. По материалам шекспировской темы создано 4 учебно-методических пособия, опубликовано 8 научных статей, посвященных проблемам интерпретации Шекспира в музыкальном театре XX века. Кроме того, материалы по теме данного проекта обсуждались на различных научно-практических конференциях, проводимых Гуманитарным университетом города Екатеринбургa.

Думается, что «универсальность» шекспировской темы, ее непреходящая актуальность, вызовет интерес у представителей самых разных художественных специальностей, а также поможет лучше сориентироваться в эстетических и художественных проблемах изучаемой темы.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧЕНИКА-ПИАНИСТА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ – ФАКТОР УСПЕШНОГО ВОСПИТАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

О. Г. Салаева

Преподаватель, МБОУ ДО, «Детская школа искусств № 1 имени А. Г. Рубинштейна», г. Томск

Известно, что в истории фортепианной педагогики есть проблемы, которые всегда являются актуальными. Одна из таких проблем – формирование и развитие музыкального мышления на начальном этапе обучения.

Музыкальное мышление маленького ученика-пианиста – это особая мыслительная деятельность, сложное и многосоставное явление, которое своими истоками уходит в знания о предмете и основывается на взаимосвязи системных представлений и понятий о том или ином музыкальном материале. Интеллектуальных проявлений без знаний не может быть у любого человека, а тем более у ребёнка. Только в реально существующей среде определённой суммы знаний и развивается ум ребёнка, который может рассуждать, лишь опираясь на усвоенный материал. Без этого нет основания для развития. Развитие фантазии и воображения ученика-пианиста – это одна из основных задач преподавателя в фортепианном классе. Что означают данные слова? В переводе с греческого языка, фантазия – это причудливое явление, причуда. Причуда – каприз. Причуда – вымысел. Вымыслить, придумать, выдумать – все разновидности слов связаны с думой, с мыслью, а значит, с мышлением. Фантазия – процесс создания некоего несуществующего явления. Воображение же – создание образа-представления, явления. Это имеет прямое отношение к музыкально-образному мышлению ученика-пианиста.

Формирование и развитие музыкального мышления происходит при обогащении знаниями, при пополнении музыкального багажа,

индивидуального практического опыта ребёнка. Музыкальное мышление – это знания в действии. Этим и определяется роль количественного фактора приобретённых знаний и их качественные особенности. Процесс обучения игре на фортепиано создаёт оптимальные условия для систематического пополнения багажа знаний учащегося, получения им самой разнообразной информации. Возможности фортепианной педагогики, которая способствует соприкосновению учащегося с обширным, богатым и универсальным репертуаром, заключают потенциальные ценности познавательной стороны материала урока. Образование понятий – это непрерывный анализ и синтез изучаемых явлений. В результате анализа выделяются самые существенные признаки, благодаря синтезу эти признаки сливаются и определяют понятие. Главными воспитательными, развивающими и обучающими факторами являются музыкальные произведения, то есть репертуар учащегося во всём его разнообразии (стилистическом, жанровом, технологически необходимым). Познавательные ресурсы фортепианного музицирования не ограничиваются только фортепианной литературой. С помощью рояля познаётся в учебной практике любая музыка. По мнению Г. Нейгауза, рояль – «самый интеллектуальный из всех инструментов и поэтому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы. Ведь на нём кроме всей неизмеримой по количеству, неопишуемой по красоте музыки, созданной «лично для него», можно исполнять всё, что называется музыкой, от мелодии пастушеской свирели до гигантских симфонических и оперных построений» [1,134]. Знание определённого музыкального материала (события, факты, элементы музыкальной речи) – обязательная предпосылка музыкального мышления. Знания о музыке не только активизируют и формируют мыслительные процессы, но и определяют их структуру и содержание. Постоянное пополнение знаний выводят эти процессы на новый качественный уровень. Существует тесная связь между познанием и мышлением. Музыкальное мышление основывается на знаниях. А вот качественный уровень музыкального мышления выходит за пределы познания.

Музыкальное мышление – одно из ответвлений художественно-образного мышления. Как известно, в процессах творческой деятельности существуют противоречия между эмоциональным и рациональным. Вряд ли возможно создать законченную модель музыкального мышления. Возможно, что музыкальное мышление начинается с ощущений интонаций. По выражению Б. Асафьева: «Мысль звуковыраженная является интонированием» [2,65]. Значит, интонация – проводник музыкальной мысли. Следовательно, все средства музыкальной выразительности имеют интонационную основу. Но эмоциональная реакция на интонацию – ещё не само мышление. Это первоначальная фаза ощущения. А так как мышление ведёт своё начало от ощущений, то именно ощущения и являются позывными к музыкально-мыслительной деятельности. Далее происходит осмысление конструктивно-логической организации звукового материала. Вне музыкальной логи-

ки развитие музыкального материала не может возвыситься до уровня искусства.

Осмысление логики организации звуковых структур (от простых до наиболее сложных); умение находить сходства и различия, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи – следующая фаза музыкального мышления. Эта фаза музыкального мышления наиболее сложная: имея интеллектуальную направленность, она предполагает индивидуальность музыкального сознания ученика. На этой стадии развития музыкального мышления происходит реакция маленького музыканта на выразительную суть интонации. Получается новое качество ощущения и восприятия: не только эмоциональное, но и интеллектуальное. «Проникновение в выразительно-смысловой подтекст интонации, с одной стороны, и осмысление логической организации смысловых структур – с другой, создаёт в своём синтезе музыкальное мышление в подлинном смысле этого понятия», – считает Г. Цыпин [3,137]. Взаимодействие двух основополагающих фаз музыкального мышления (интонационной и конструктивно-логической) делает полноценными процессы музыкально-мыслительной деятельности ученика-пианиста.

Формирование музыкального мышления начинается с понимания музыкального образа. А процесс развития музыкального мышления связан с постепенным усложнением звуковых явлений, отображаемых и перерабатываемых сознанием ребёнка. Развитие происходит постепенно, от простого к сложному: от образов элементарных к более углублённым и содержательным, от разделов фрагментарных и разрозненных к обобщённым и масштабным. На более высоких стадиях развития музыкального мышления учащихся в его структуру включаются моменты формообразования, жанровые и стилистические особенности произведений.

Качественно новая ступень музыкального мышления – мышление творческое. Особенность мышления этого порядка заключается в музыкально-интеллектуальных процессах, которые характеризуются постепенным переходом от репродуктивных действий маленького исполнителя к продуктивным, от действий воспроизводящих к созидющим. Творческое музыкальное мышление проявляется в разных формах: своеобразная исполнительская интерпретация, инициативное и индивидуально-самобытное художественное переосмысление, сочинение музыки.

Музыкальное мышление оперирует образными категориями. Всем известная фраза «Искусство есть мышление в образах» [3,138] подтверждается в музыкально-исполнительской практике с полной основательностью. Образ всегда имеет эмоциональное содержание. Значит и музыкальное мышление не может не иметь ярко выраженной эмоциональной окраски. Ведь без эмоций нет музыки. Следовательно, без эмоций нет и музыкального мышления. Если преподавателю фортепиано не удастся развить в ученике способность к переживанию возвышенно прекрасного, то не получится решить многие педагогические

задачи, как частные (игровые, технологические), так и общие (формирование личности маленького музыканта).

Музыкальное мышление выявляет себя через понятия, которые играют очень важную роль в музыкально-мыслительной деятельности. Средства музыкальной выразительности, признаки стилей, жанров, формообразующих структур постепенно накапливаются и отражаются в сознании юного музыканта через представления и понятия, их взаимосвязь. Уровень развития музыкального мышления зависит от качества овладения соответствующими понятиями, от взаимосвязи различных понятий.

Игра на фортепиано обогащает учащегося личным исполнительским опытом, подводя этим основу для музыкально-мыслительных операций, способствует их успешному протеканию. Значит, мысль даже маленького музыканта-исполнителя – мысль творческая, инициативная по своей природе. Само исполнение уже создаёт условия для эффективного протекания музыкально-интеллектуальных процессов, неизбежно активизирует музыкальное мышление. Формирование и развитие музыкального мышления получает полную творческую свободу только в том случае, если оно основывается на способности ученика-пианиста активно и самостоятельно добывать необходимые ему знания, умения и навыки, без помощи и подсказки ориентироваться во всём многообразии явлений музыкального искусства вообще и фортепианного искусства в частности. По мнению Г. Нейгауза, преподавателю по классу фортепиано необходимо «сделать как можно скорее так, чтобы быть ненужным ученику..., то есть привить ему самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью...» [1, 17].

Итак, методы комплексного анализа, художественного сравнения, словесной интерпретации содержания музыкального произведения, способствуют накоплению знаний учащихся в области фортепианного искусства, развитию образного мышления, совершенствования исполнительского мастерства. Поэтапная работа над произведениями служит базой для систематического приобретения знаний, влияет на формирование и развитие профессионально-интеллектуальных качеств учащихся, а также способствует успешно осуществлять самостоятельное изучение музыкального материала. Формирование и развитие музыкального мышления ученика-пианиста должно основываться на глубоком познании законов музыкального искусства, закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств музыкальной выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкальных произведений. А это и есть успех воспитания творческой личности в будущем.

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. – 2-е издание. – М., 1971.
2. Асафьев Б. Музыка в современной общеобразовательной школе. // Из сборника «Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании». – М., 1965.
3. Ципин Г. Обучение игре на фортепиано. – М., 1984.

ТЕРАПИЯ С ПОМОЩЬЮ СРЕДСТВ ИСКУССТВА

О. О. Сивчикова

Педагог дополнительного образования, МАДОУ №13, г. Томск

В настоящее время отечественной психологией и психопрактикой встает задача поиска новых эффективных, наиболее адекватных природе человека диагностических и психокоррекционных методов. Таким методом является танец.

Сегодня танец рассматривается как сложный и многогранный феномен, имеющий социокультурный, социально-психологический и психологический статусы в обществе, которые определяют возможности его использования в рамках социальной психологии, лечебной терапии и психотерапии.

Танцевальная психотерапия – одно из современных и перспективных направлений науки. Импульсом к возникновению ее, стали противоречия, возникшие вначале 20 века между виртуозной техникой классического танца и новыми танцевальными формами. Одним из лидеров, ознаменовавших собой данное противоречие, бала Айседора Дункан – американская танцовщица, основоположница танца модерн, провозгласившая лозунг – свобода тела и духа рождает творческую мысль. А. Дункан открыла целый мир возможностей танца: самовыражения и импровизации исполнителя вне традиционных танцевальных форм, серьезного отношения к танцу, возможности находить танцевальные образы на основе симфонической музыки. Она обратила лицом к танцу широкую общественность: о танце заговорили те, кто прежде им не интересовался.

Потребность отойти от традиционных и обезличенных форм танцевального искусства привела к созданию ключевых положений «нового», «современного» танца, тела, использование тем, которые затрагивают широкий спектр чувств и отношений. В обстановке кризиса формального танцевального искусства и возникновения нового, так называемого «внутреннего» танца, были созданы предпосылки для возникновения танцевальной психотерапии. Возникла танцевальная психотерапия в Америке и развивалась от практики к терапии, от клинической практики к исследовательской. Первыми танцевальными психотерапевтами были профессиональными танцорами – М. Чейз, Т. Шоуп, М. Уайтхаус и другие. Они использовали танец как способ лечения больных с расстройствами психики или «военным неврозом», сосредотачиваясь преимущественно на психофизиологических функциях танца. Параллельно сформировалась психодинамическое направление, которое рассматривало действие участников танцевальных групп с точки зрения психоаналитической теории. Наиболее известными представителями данного направления являются Д. Сэлкин, П. Берштейн. Общим из этих направлений оставался подход к танцу как средству самовыражения (манера и характер движений в танце отражают личностные особенности человека) и общения (коррекция отношений с миром, людьми и самим собой).

Танцевальная психотерапия – это использование экспрессивного движения как средства, с помощью которого индивид может включиться в процесс личностной интеграции и роста.

Данное направление базируется на положении о том, что существует определенная взаимосвязь между движениями и чувством, и посредством более разнообразного количества движений люди переживают возможность становится более спонтанными и адаптированными существами. Через танец и движения внутренний мир каждого человека становятся осязаемым. Танцевальное движение в данной методике является приносящим удовольствие расходом энергии, а возникающие в движении свободные ассоциации – есть отражение внутренних процессов.

Исследования отечественных ученых в области танцевальной терапии отличаются своим социально-психологическим подходом. В отличие от биологического подхода (танец – моторно-ритмическое выражение сексуальной энергии), психологического (танец – отражение характера импульсов нервной системы индивидуума), социально-культурного (танец – феномен цивилизации), социально-психологический подход к танцу предполагает акцент на его коммуникативной природе и рассматривает танец как отношение к миру, другому человеку. Базовым положением исследований ученых В. Лабунской и Т. Шурко является представление о танце как экспрессивной модели выражения личности, включенной в определенный социально-психологический контекст.

Социально-психологически ориентированную танцевальную терапию можно определить как групповую психотерапию танцем, в ходе которой танец используется как форма самовыражения и невербального общения в специально созданных группах с целью развития личности и системы ее отношений.

Эклектичность подходов в танцевальной терапии привела к расширению круга ее целей и задач, которые касаются системы отношений личности:

- Самовыражение и самоактуализация личности;
- Стимуляция творческого потенциала личности;
- Становление более индивидуализированного самовосприятия и самоотношения;
- Катарсическое высвобождение подавляемых чувств и отношений;
- Принятие тела и создание более положительного его образа;
- Коррекция системы отношений личности;
- Коррекция межличностного взаимодействия;

Таким образом, в современной танцевальной терапии происходит перенос акцентов с использованием танца как средства установления, поддержания и коррекции межличностных отношений. Танцевальная психотерапия имеет различные направления, методические приемы и техники, однако, объединяющим фактором для всех является понятие – «Танец – это спонтанная трансформация внутреннего мира в движениях, в процессе которой будет пробужден творческий потенциал к изменению старого образа жизни».

Танцевально-двигательная терапия

Формирование здоровья детей, полноценное развитие их организма – одна из основных проблем в современном обществе. Медицина констатирует факт отставания, задержки, нарушения, отклонения, несоответствия нормам в развитии детей, неполноценность их здоровья.

Это касается в первую очередь нервной системы, ее опорно-двигательного аппарата. Усилия медиков в основном направлены на лечение заболеваний, деятельность педагогов редко включает развивающие методы работы с детьми. Практически не разработаны подходы обучения с позицией развивающей предметно-двигательной среды ребенка.

В подтверждении актуальности данная тема не нуждается, приведем лишь некоторый факт: с каждым днем все чаще стали появляться на свет дети с врожденными физиологическими отклонениями. Что способствует этому? Ухудшение окружающей среды, наличие искусственности и отсутствие природного в нашем мире? Проблема, стоящая на первых позициях. Потому что наши дети сегодня – это наша общество и будущее завтра.

Наименование и перечень болезней настолько велик, что становится ужасающе смотреть на этот список. К ним относятся болезни: церебральный паралич, скалеоз, плоскостопие, косолапие, нарушение двигательного аппарата, родовые травмы, рак груди, булимия. Список, к сожалению, можно перечислять еще долго.

В настоящее время существует наряду со многими методами медицины терапия, которая существует как вспомогательная терапия, наряду с лекарственной.

Танцевально-двигательная терапия – психотерапевтическое использование движений, как процесс, который способствует эмоциональной, сознательной и физической интеграции индивидуума.

Исследованиями, проведенными индийскими учеными по заказу министерства здравоохранения, созданы методики лечения целого ряда заболеваний танцами.

Основываясь на древних традициях танца, ученые-медики установили, что многие па танцев благотворно влияют на нервное напряжение и головные боли, стабилизируют артериальное давление. Что, в свою очередь, помогает избавиться от гипертонии, отклонений в работе сердечно-сосудистой системы, пищеварительного тракта, печени и мозга. Учеными разработаны специальные комплексы танцевальных движений, направленные на лечение отдельных заболеваний (ишемической болезни сердца, сахарного диабета, артрита, камней в почках), которые проходят сейчас клинические и амбулаторные испытания. В частности, методика общеобразовательных танцев уже одобрена министерством здравоохранения страны и рекомендована для терапии в лечебных учреждениях.

На сегодняшний день танцевально-двигательную терапию рассматривают и применяют во многих областях, так, например, в последнее время все чаще стали использовать данную терапию в области медицины, которую можно охарактеризовать: «Активная беременность – путь к саморазвитию и сознательному материнству».

Весьма эффективным в этом отношении являются различные направления творческих (креативных) терапий (рисунок, музыка, пение), к каковым и относится танцевально-двигательная терапия.

Через танцевально-двигательную терапию происходит не только познание себя как творческой личности, наряду с этим происходит мягкая и непринужденная подготовка к родам, поддержание физического и психологического здоровья.

Список литературы

1. Курис И. Биоэнергетика йоги и танца. Москва, 1994.
2. Танцевально-двигательная терапия (сборник). Ярославль, 1994.
3. Альянас Медиа. Лечебные танцы [Офиц. сайт]. URL: <http://www.businessstest.ru/NewsAM/NewsAMShow.asp?ID=7526/> (дата обращения 10. 11. 2014г.)
4. Александра Гиршона «Центр интегральной хореографии» [Офиц. сайт]. URL:<http://www.girshon.ru/index.php/stati-po-tdt/articles/tancevalnaja-terapija-american-version.html/> (дата обращения 10. 11. 2014г.)

НАЦИОНАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

А. А. Симонова

Преподаватель, МАОУ ДОД «Школа искусств», г. Сыктывкар

Республика Коми входит в состав Российской Федерации по Северо-Западному федеральному кругу. Сыктывкар, в переводе с коми языка «город на реке» – это столица; культурный, общественный и деловой центр республики, который является промышленным центром на севере России. Численность населения республики по данным Госкомстата России составляет 872057 тысяч человек. Это многонациональная республика. На ее территории проживают 77% (65 % русских, 12% других национальностей) и только 23% представителей коренного населения. Поэтому, сохранение и развитие коми традиционной культуры, обеспечение преемственности в передаче этнокультурных ценностей является сегодня приоритетным направлением государственной политики в Республике Коми.

Воспитание детей путем использования национальных традиций является действенным средством сохранения и развития этнокультуры в современных условиях. Введение национально-регионального компонента в содержание образовательных программ различного вида и предусматривает возможность пополнения содержания программ темами, связанных с традициями региона. Через эту работу выстраивается нить, которая связывает нас с прошлым, настоящим и будущим. Через изучаемый материал учащиеся расширяют свои знания по географии, животному, растительному миру, фольклору.

С целью повышения эффективности занятий по реализации национально-регионального компонента педагогу необходимо охватить

все виды народного искусства применяя современные мультимедийные технологии. В настоящее время классы в школах оборудованы соответствующей техникой, что позволяет сделать процесс обучения более ярким и наглядным.

Рассмотрим реализацию национально – регионального компонента на конкретном примере нашей школы. Учебное муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Школа искусств» является одним из ведущих учреждений дополнительного образования детей в сфере культуры и искусств г. Сыктывкара. В школе ведется обучение по двум направлениям: хореографическое и художественное. Учащиеся художественного отделения занимаются по программам «Дизайн», «Живопись», «Основы изобразительной грамоты». Каждая из программ включает учебные предметы, в которых входит национально – региональный компонент.

Так, курс предмета «Композиция» является одним из важнейших разделов учебного процесса в детской художественной школе. В его задачу входит развитие у учащихся способности видеть и изображать окружающий мир во всем многообразии. Национально-региональный компонент данной программы включает в себя:

- знакомство и приобщение детей к национальному искусству;
- воспитание духовной культуры;
- воспитание гордости за свой край, патриотических чувств детей;
- воспитание бережного отношения к истории, прошлому народа коми;
- развитие навыков творческого переосмысления и развития традиций и искусства народа коми.

Другая программа учебного предмета «Композиция станковая» составлена с учетом сложившихся традиций реалистических и творческих задач изобразительного искусства. Содержание программы построено с учетом возрастных особенностей детей и с учетом особенностей их объемно-пространственного и творческого мышления, включает в каждый учебный год темы учебных заданий, связанных с изучением родного края такие как «Животные моего края», «Мой город», «Народные праздники в моем городе». Темы располагаются в порядке постепенного усложнения – от простейших композиций до изображения сложной, многофигурной композиции.

Возьмем для примера раздел программы «Животные»

В ходе изучения данного раздела учащиеся: знакомятся и обсуждают стихи С. Я. Маршака, С. Михалкова. Изучают пластики животных. Поиск выразительного композиционного решения на выбранный фрагмент стихотворения. Выполняют зарисовки животных. Данную учебную задачу можно решить, посетив Музей природы г. Сыктывкара. Представленные экспонаты (чучела животных) дают возможность рассмотреть и увидеть особенности строения, пластики. Наглядно можно представить размеры и мощь медведя, животное, которое народ коми почитал как сверхъестественное существо и до сих пор коми считают медведя хозяином леса. Кстати и главным символом композиции

герба города Сыктывкара является медведь в берлоге, хранитель традиций города, оберегающий ростки новой жизни. Лось наряду с медведем традиционный символ Коми края. Посещение музея всегда вызывает гордость за мощь и красоту нашей природы, воздействует на ребят эмоционально. Давно известно, что в детстве переживается эмоционально – остается с человеком на всю жизнь.

Учебные занятия на открытом воздухе пленэр – неотъемлемая часть учебного процесса, в котором применяются навыки, формируемые в рамках учебных предметов: рисунка, живописи, композиции. Выезжая за город, изучая флору своего края, ребята учатся понимать и любить ее. Она не такая яркая и богатая, не громкая, молчаливая и горделиво строгая как сам коми народ.

Другой пример, изучение раздела «Мой город».

В рамках данной темы происходит знакомство с понятием «линейная перспектива». Изучается ритм в композиции, решаются задачи линейной и цветовой перспективы. Передача движения в композиции (по вертикали, горизонтали, диагонали), Передача настроения в работе цветом, художественное решение городской среды.

Ребятам дается задание: подготовить информацию о достопримечательностях Сыктывкара.

Выполнить зарисовки интересных деталей городских улиц помогают достопримечательности города: архитектурные сооружения и постройки 19 века, такие как особняк купца С. Г. Суханова, подворье Троицкого Стефано – Ульяновского монастыря, пожарная каланча ... Изучение достопримечательностей города помогает решить не только учебные задачи, но и познакомить с историей и культурой своего края, узнать о людях, которые оставили свой след в истории края, кем гордится Республика и чьи имена увековечены в мемориальных табличках на фасаде зданий.

Данная тема тесно перекликается со следующим разделом «Народные праздники в моем городе». Передача характерного силуэта фигур и основных пропорций. Анализ состояния погоды, освещенности, воздушной перспективы, плановости – главные учебные задачи раздела.

Решить поставленные задачи опять-таки помогает посещение музея. Теперь это уже Национальный музей республики Коми. Экскурсии с элементами практического задания в форме зарисовок в национальные музеи города востребованы в учебном процессе. Возможность создания интересной творческой работы возрастает в результате увиденных коллекций предметов материальной и духовной культуры народа коми, естественнонаучных коллекций, фотодокументального архива, коллекции предметов повседневной жизни всех слоёв населения различных хронологических периодов. Традиции народного творчества в Коми отличаются хорошей сохранностью. Развитие их в значительной мере обусловлено заботой о сохранении истории и традиции народа коми.

В городе проходит много общегородских мероприятий: фольклорные фестивали, конкурсы, ярмарки, мастер – классы, традиционно от-

мечаются народные праздники, в которых учащиеся принимают активное участие. Полученные впечатления в дальнейшем служат сюжетом для рисунков.

Участия во внутришкольных, городских и республиканских выставках и конкурсах так же стимулирует и поддерживает интерес к теме традиций своего народа. Школа искусств является одним из организаторов проведения, ставшим традиционным, Межрегионального открытого конкурса детского и юношеского изобразительного творчества «Мир, в котором мы живем». Много работ отражают сюжеты событий своей местности.

Подводя итоги о роли и значимости изучения этнокультурных ценностей в системе дополнительного образования детей, стоит отметить, что национально региональный компонент становится сегодня одним из приоритетных направлений в учебно-воспитательном процессе.

Таким образом, знания о своем родном крае – составная часть современной культуры, развитие которой не возможно без знания истоков. Только человек образованный способен решить проблемы своего региона или стать в будущем высококвалифицированным специалистом и нужным своей родной земле.

ФОРМИРОВАНИЕ МОТИВАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ В ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЯХ КЛАВИШНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В УДОД

И. Г. Симонова

МАОУ ДОД ДДТ «Созвездие», г. Томск

Если рассматривать тенденцию развития современного общего образования школьников, то оно, прежде всего, ориентировано на формирование и развитие деловых качеств и практических универсальных навыков личности. К сожалению, при таком подходе культурный потенциал ребенка остается мало востребованным. Как отмечает А. Н. Леонтьев, происходит **«обнищание души при обогащении ее информацией»** [3;241]. Поэтому сегодня возникает острая необходимость в поиске эффективных путей и средств развития духовной сферы подрастающего поколения.

Несомненно, музыкально-творческая деятельность детей – это яркий показатель высокого развития личности ребёнка. Как отмечает Т. Э. Тютюнникова: *«...музыкально-творческое воспитание человека, развитие его природной музыкальности – это не только путь к эстетическому образованию или способ приобщения к ценностям культуры, а очень эффективный способ развития самых разных способностей людей, путь к их одухотворенной счастливой жизни и самореализации как личности...»* [4; 122].

Но, несмотря на существующую потребность в современном российском обществе в эстетическом воспитании детей, в практике музы-

кального образования существуют сложности, связанные с проблемами формирования и сохранения мотивации к музыкальному творчеству у обучающихся в специальных классах и творческих объединениях клавишно-инструментального исполнительства в УДОД. По мнению авторитетных педагогов, сегодня это одна из актуальнейших проблем в области музыкального образования. Педагоги-музыканты только подтверждает данную неутешительную тенденцию, наблюдая в повседневной практике *«снижение мотивации при обучении детей игре на музыкальных инструментах в музыкальных школах, и снижение общего интереса родителей к обучению детей музыке»* [4; 6]. Таким образом, проблема формирования учебной мотивации сегодня актуальна для всех участников педагогического процесса: педагогов, обучающихся, и их родителей.

К сожалению, в настоящее время процесс формирования мотивации у обучающихся в исполнительских объединениях (фортепиано в том числе), наименее управляем. Формирование мотивации подчас идет стихийно, являясь, скорее, результатом достижений самих педагогов, чем предметом специальной, целенаправленной и систематической работы. Причина, вероятно, заключается в том, что уже десятки лет в практике начального музыкального образования используются традиционные программы обучения юных пианистов, которые в современных условиях уже не приносят ожидаемого результата. Долгие годы и до сих пор приоритетным направлением при обучении пианистов остается концертно-исполнительская деятельность.

Вектор развития, который задаёт предпрофессиональная программа, уже давно не отвечает запросам нашего общества, потому что большинство детей желают заниматься на инструменте «для себя», и не планируют становиться профессиональными музыкантами. Таким детям нравится музыкальное творчество во всех его видах, сам процесс создания музыкального материала, но не в таких количествах, и не такой степени сложности, как требует предпрофессиональная программа музыкальной школы. Такие дети не готовы часами просиживать за инструментом и разучивать то, что у них не получается в силу каких-либо объективных причин [2; 196].

В итоге, как показывает многолетний опыт, чрезмерная профессионализация на ступени начального музыкального образования приводит к тому, что значительное число детей либо не желают продолжать учиться музыке, либо, даже окончив курс обучения, не любят хорошую музыку, не понимают ее, и не музицируют сами. Очевидно, что сложившаяся ситуация свидетельствует о возникновении острой объективной потребности в поиске новых подходов и технологий, в разработке результативных образовательных моделей в области современного музыкального образования, направленных на сохранение интереса и системное формирование мотивации к музыкальному творчеству у обучающихся игре на клавишных инструментах.

В качестве выхода из сложившейся ситуации можно предложить следующий комплекс психолого-педагогических условий, на которых

может базироваться музыкально-творческая деятельность в объединении клавишно-инструментального исполнительства в УДОД:

1. Претворение в образовательную практику девиза музыкальной педагогики XX века: «Музыкальное воспитание – всем детям!» [1; 19]. Здесь особенно важным становится организация индивидуального образовательного маршрута для каждого ребёнка, желающего заниматься на фортепиано, учитывающий его реальные возможности и природные музыкальные способности.

2. Расширение форм деятельности на занятиях фортепианным музицированием, благодаря внедрению ИКТ. Использование электромузыкальных клавишных инструментов (цифрового пианино и синтезатора), наряду с акустическим фортепиано, порождает разнообразие методов, видов, форм и средств освоения музыкального материала, а так же даёт возможность педагогам к интеграции различных методов обучения, приводит к обновлению существующей узкой специализации в пианистической педагогике. Такая интеграция не призвана заменять обучение традиционным предметам, она должна соединять получаемые знания в единую систему. Благодаря синтезатору реально достижимым становится решение важнейшей педагогической проблемы – приобщение к музыкальному творчеству самых широких масс школьников.

3. Организация педагогом благоприятного психологического климата на занятиях: демократический стиль образовательной деятельности педагога, уважение к индивидуальному темпу развития ребёнка, безотметочная система обучения, создание «ситуации успеха» как фактор эффективного взаимодействия обучающегося и педагога. Положительную атмосферу творчества на уроке можно обеспечить сегодня только равноправным взаимодействием субъектов «учитель-ученик». Музыкальное образование должно стать не «школой знаний», а «творческой мастерской», где задача педагога раскрыть потенциал каждого ребенка, поднять его на качественно новый уровень индивидуального развития, открыть массу возможностей для его самореализации и самовоспитания.

4. Пересмотр содержания учебного материала: обновление традиционного фортепианного репертуара, на электронном клавишном инструменте – игра под фонограмму, игра в режиме «реального времени», введение основ инструментовки и аранжировки. Призвание педагога-музыканта не только обучить мастерству исполнения, но и воспитать музыкальный вкус у юных пианистов. Многие дети стали увлекаться музыкой благодаря тому, что слышат вокруг. Поэтому важно сохранить желание музицировать, оказывая профессиональную поддержку и помощь обучающемуся в умении ориентироваться в разнообразии стилей и жанров как традиционных, так и современных.

5. Организация коллективных форм учебной деятельности там, где преобладает индивидуальное обучение: творческая проектная деятельность, активная концертная деятельность всех обучающихся, вне зависимости от их природных способностей.

Проектно-исследовательская деятельность позволяет детям не только выполнять свою привычную роль исполнителя на сцене, но и помогает проявить себя в иной деятельности. Например, в качестве ведущего концертной программы, или в качестве редактора фото- и видеоматериалов, пробовать свои силы в проведении исследования на заданную тематику или выступление перед публикой с эссе собственного сочинения, участие в создании сценария концерта, подбор музыкального материала, создание презентаций, и. т. п.

6. Воспитание, в первую очередь, гармонично развитой личности, любителя и ценителя музыкального искусства, и только потом – ранняя профессиональная ориентация, создание условий для эффективного развития детей с высоким уровнем способностей.

Формирование мотивации к музыкальной деятельности – это действенный способ воспитания юного музыканта. Пересмотр и обновление принципов и подходов в музыкальном образовании, способствующих формированию у обучающихся мотивации к музыкальному творчеству – это гарантия успешного воспитания качеств, необходимых современному человеку не только в творчестве за инструментом, но и в новых условиях современного мира. Уровень развития мотивации к музыкальному творчеству у ребёнка выступает особым показателем личностного уровня развития, интегрирующим в себе музыкальность, креативность, художественно-образное мышление, творческое воображение, ценностные ориентиры, способность к глубокому переживанию эстетических чувств, наличие вкуса, интереса к музыкальной и творческой деятельности.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Изд. 2-е, доп.; Л.: Советский композитор, 1973. 272 с.
2. Жукова Т. В. Каким должно быть современное музыкальное воспитание? // Педагогика музыкального образования: Проблемы и перспективы развития. Нижневартовск, 2011. С. 197.
3. Леонтьев А. Н. Из дневниковых записей: избранные психологические произведения; 2-х т. Т. II. М., 1983. 320 с.
4. Тютюнникова Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи. М.: Едиториал УРСС., 2003. 264 с.

ПРАКТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ)

А. В. Сомова

Педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ № 15, г. о. Самара

В современных социально-экономических условиях жизни человек должен обладать широкими взглядами на жизнь, большим спек-

тром вариантов выхода из предлагаемых ситуаций, быть более мобильным и готовым принимать нестандартные творческие жизненно важные решения. Поэтому в наши дни особую актуальность приобретает задача целенаправленного, систематического развития у подрастающего поколения поисково-творческой активности. Решению этой задачи должна быть подчинена и образовательная деятельность со школьниками в системе дополнительного образования.

Современному педагогу необходимо не только иметь представление о передовых образовательных технологиях. Нужно пройти разнообразное курсовое обучение (варианты которого не исключают, а стимулируют «домашнее» самообразование), активно использовать современные образовательные технологии в своей педагогической деятельности и иметь высокий результат применения. Используя в процессе обучения инновационные технологии (проектные и исследовательские методы в обучении, обучение в сотрудничестве, информационно-коммуникационные технологии, систему инновационной оценки «портфолио»), мы решаем следующие задачи:

- активизация поисковой и учебно-исследовательской деятельности обучающихся;
- совершенствование методики исследовательской работы;
- выявление и поддержка одаренных детей;
- содействие развитию научного творчества учащихся (родителей), педагогов, создание условий для их дальнейшего интеллектуального развития;
- способствование воспитанию чувств патриотизма и ответственности молодежи.

В целях развития научного потенциала учащихся, активизации работы по пропаганде научных знаний, профессиональной ориентации и привлечению учащихся к научному творчеству и исследовательской работе Департамент образования Администрации городского округа Самара организует ежегодные научно-творческие (научно-практические) конференции для учащихся (определяют итог учебно-исследовательской деятельности и научно-поискового творчества), участниками которых мы являемся в течение 10 лет.

Знания и умения, необходимые для организации проектной и исследовательской деятельности в будущем станут основой для организации научно-исследовательской деятельности в вузах, колледжах, техникумах и т. д. Выпускник современной школы заинтересован в получении знаний, которые нужны ему для успешной интеграции в социум и адаптации в нем. В этом учащемуся поможет метод проектов, на котором я остановлюсь подробнее. В основе метода проектов лежит креативность, умение ориентироваться в информационном пространстве и самостоятельно конструировать свои знания. Деятельность учащихся может быть индивидуальная, парная или групповая. Работа выполняется в течение определенного отрезка времени и направлена на решение конкретной проблемы. Учитель-консультант руководит проектной работой, направляя поиск учеников в нужное русло и подсказывая

источники информации. Педагогическая ценность ученического проекта определяется возможностью его осуществления, содержанием проблемы, заинтересованностью самостоятельностью выполнения. Используя проектирование как метод познания, учащиеся приходят к переосмыслению роли знаний в социальной практике. Реальность работы над проектом, а главное рефлексивная оценка планируемых и достигнутых результатов помогают им осознать, что знания – это не столько самоцель, сколько необходимое средство, обеспечивающее способность человека грамотно выстраивать свои мысли и жизненные стратегии, принимать решения, адаптироваться в социуме и самореализоваться как личность. Умения, нарабатываемые ребенком в процессе проектирования, формируют осмысленное исполнение жизненно-важных умственных и практических действий. Иначе говоря, формируются составляющие познавательной, информационной, социальной и других компетенций. Приведем пример наших наиболее удачных коллективных и индивидуальных проектов: «Детская площадка», «Православный календарь». Данные работы, а именно, учебные проекты, позволяют ребенку не только проявить себя индивидуально или в группе, но и принести пользу, показать публично достигнутый результат, которым ребенок может гордиться. Это плод его многочасовой работы, который имеет конкретную практическую значимость. Макет детской площадки, выполненный в технике торсион, получил диплом I степени среди социальных проектов города, был принят к рассмотрению для реализации в городском округе Самара. Типографский вариант нашего православного календаря был подарен директорам и педагогам школ искусств города Самара, был настенным календарем в классных аудиториях и кабинетах.

Для обеспечения поисково-творческой активности учащихся, нужно:

- помочь учащимся овладеть теоретическими знаниями, практическими умениями и навыками, которые необходимы для проявления поисково-творческой активности в деятельности;
- создать положительную мотивацию у учащихся в процессе формирования у них поисково-творческой активности; формировать личную заинтересованность;
- формировать потребность в реализации своей творческой индивидуальности, навык определения области применения результатов исследовательской работы;
- мотивировать учащихся к разработке дидактического материала по выбранным направлениям.

Педагогами школы уже наработан определенный опыт использования современных образовательных технологий. Налажены контакты с родителями учащихся, по привлечению к совместной деятельности. В практике сложились наиболее рациональные формы взаимодействия: общие классные собрания родителей, групповые и индивидуальные консультации, лекции, оформление различных по форме и содержанию текстовых материалов, ежегодное участие в научно-творческих

и научно-практических конференциях. Доказано, что вовлеченная в образовательный процесс семья играет далеко не последнюю роль в успешности ребенка. Оказывая помощь своему юному исследователю, взрослые более совершенно выполняют обязанности воспитателей своих детей. Творческий коллектив «Педагог-ученик-родитель» может существовать на протяжении всего процесса обучения ребенка, вовлекая в эту интересную сферу общения и творчества своих родных, друзей, коллег. Одним из приоритетных направлений работы школы искусств №15 является широкое использование в педагогической деятельности ИКТ: мультимедийных презентаций, возможностей интерактивной доски, а также разработка педагогами и учащимися электронно-дидактических пособий. Большинство школ искусств в отличие от общеобразовательных, недостаточно компьютеризированы, хотя этот вопрос последнее время решается. Увлечь детей сейчас можно, прежде всего современными компьютерными технологиями. Необходимость этих перемен продиктована самой жизнью, которая насыщена компьютерами, DVD и mp3-плеерами, мобильными телефонами и т. д., которыми дети, как правило, владеют уже с начальной школы, и даже раньше. У нас есть возможность создавать и демонстрировать учащимся тематические презентации. Уроки получаются наглядные, насыщенные и интересные, что способствует активному усвоению знаний. Кроме моего авторского электронно-образовательного ресурса, пособий, существуют материалы, подобранные детьми к уроку в интернете и созданные самостоятельно. Ребятам очень нравится, когда во время занятий они сами могут демонстрировать свою авторскую презентацию, это повышает их самооценку, статус среди учащихся. Дети самостоятельно учатся искать, извлекать, систематизировать, анализировать и отбирать необходимую для решения учебных задач информацию из разных источников, организовывать, преобразовывать, сохранять и передавать ее. Но наличие небольшого количества авторских электронно-дидактических пособий недостаточно, возникла необходимость в восполнении этого пробела, который мы устраняем. В результате выполнения исследовательских работ «рождаются» наши пособия: «Батик» (методическая разработка для учащихся ДШИ), «Архитектура старой и современной Самары» (справочно-информационный материал для учащихся начальной школы); «Изготовление народной куклы» (методические указания для учащихся) и другие, которые в дальнейшем применяются в процессе обучения и воспитания. Разработанный материал служит учебным пособием для учащихся школы искусств. Данные наработки используются для проведения мастер-классов. Так как я являюсь руководителем исследовательских работ учащихся отделения изобразительного искусства и декоративно-прикладного творчества, то большое значение в процессе создания методических пособий также приобретают выполненные творческие работы, которые служат образцами, участвуют и побеждают в разных конкурсах. Мы формируем «интеллектуально-творческий потенциал России».

Дополнительное образование – неотъемлемая часть системы непрерывного образования, призванная обеспечить детям дополнительные возможности для духовного, интеллектуального и физического развития, удовлетворения их творческих и образовательных потребностей. Можно говорить об актуальности разработанных УМК и других учебно-методических материалов. Их использование способствует достижению наиболее глубоких и устойчивых результатов по изучению народных промыслов, истории и культуры русского народа.

Список литературы

1. Белобородов Н. В. Социальные творческие проекты в школе. – М.: Аркти, 2006.
2. Бычков А. В. Метод проектов в современной школе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.
3. Гузеев В. В. Метод проектов как частный случай интегрированной технологии обучения. // Директор школы. – 1995. – №6.

ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Д. Б. Сушенцева

к. пед. н., преподаватель, ДМШ № 1 им. М. П. Фролова, г. Екатеринбург

Проблема педагогического общения, несмотря на глубокое изучение всех ее аспектов в научно-исследовательской и художественной литературе, остается на сегодняшний день весьма актуальной.

Рассматривать данную проблему необходимо, с одной стороны, с учетом особенностей современной социокультурной ситуации. С другой стороны, важно помнить, что функции современных образовательных учреждений сегодня не исчерпываются обучением ребенка, но расширяются до формирования социально-психологических основ его личности.

Современную социокультурную ситуацию исследователи определяют как кризисную. В начале XXI века кризис человека и общества приобрел глобальные масштабы – нарушение экологического и демографического равновесия, угроза войн, социальные потрясения. Атмосфера общества насыщена отрицательными, тревожными и раздражающими явлениями. Все эти факторы оказывают негативное влияние как на эмоциональное состояние взрослых людей, так и на хрупкое эмоциональное поле ребенка. В этих условиях необходимо уметь сохранять душевную гармонию, восстанавливать психическое равновесие, преодолевать кризисы и разрешать различного рода конфликты, неизбежно присутствующие в нашей жизни. Необходимо воспитывать качества личности, повышающие ее устойчивость в ситуации воздействия неблагоприятных факторов уже в детстве, поскольку нарушение равновесия и гармонии ведет к трансформации и дезорганизации личности, что в целом нарушает ее жизнеспособность и возможность социальной адаптации в обществе.

В реализации воспитательной цели становления личности современного ребенка продуктивной представляется опора на воспитание типа личности с «гуманистической направленностью» [1]. Его отличают такие качества, как повышенная ориентация на общение, толерантность, высокая степень социальной адаптации в сфере взаимоотношений, самостоятельность, креативность, выраженная устойчивость к стрессовым ситуациям. Именно эти качества личности наиболее востребованы современным обществом на пути преобразования человеческого сознания.

В процессе целенаправленного обучения и воспитания ученики усваивают 4 элемента социального опыта: знания, способы деятельности, опыт творческой деятельности и эмоционально-ценностное отношение к миру.

Но основой педагогического процесса является педагогическое общение.

Учитель занимает промежуточное место между учеником и изучаемым предметом. Часто именно через любовь ученика к учителю приходит любовь к тому предмету, который он преподает. Здесь важнейшее значение приобретает личность учителя. Масштаб личности учителя определяется мерой его включенности в общечеловеческую культуру, профессиональными знаниями и навыками, мерой человеческого такта в поведении [2, 297].

Проблема взаимодействия педагога и ученика также глубоко исследована в научной литературе. В контексте решения проблемы воспитания гуманистической направленности личности интересен взгляд на данную проблему с точки зрения гуманной педагогики [3], [4].

Вопросы педагогического общения широко освещались на авторском семинаре академика Российской академии образования, доктора психологических наук, профессора Ш. Амонашвили «Основы гумано-личностного подхода к детям в образовательном процессе (система «ШКОЛА ЖИЗНИ»), который проходил в феврале 2010 года в городе Екатеринбурге и вызвал глубокий отклик педагогической общественности.

Исходя из того, что общение – это сердце педагогического процесса, гуманная педагогика рассматривает проблему взаимодействия педагога и ученика через призму любви и понимания: «Самого главного глазами не увидишь, зорко может быть только сердце».

В гуманной педагогике рассматриваются такие важнейшие составляющие педагогического общения, как: педагогическое общение с детьми, педагогическое общение с родителями.

Назовем некоторые педагогические условия взаимодействия учителя и ученика:

- Общение с детьми должно строиться на принципах сотрудничества. Пусть дети сами задают вопросы, могут задать себе домашнее задание.
- Должен присутствовать личностный, а не предметный интерес к ученику (Знаешь предмет – хороший ученик, не знаешь – плохой).

- Необходимо усиливать воспитательные и нравственные аспекты. Делать определенные пояснения в некоторых ситуациях, приводить примеры высоконравственного поведения и благородных поступков из жизни. Попросить детей самих привести примеры.
- Необходимо строить уроки на основе устремлений ребенка на развитие, взросление и свободу. Вести обучение на высоком уровне трудности. Предложить взять произведение из программы следующего класса. Мы знаем, что воспитание – это сплошное ограничение, но можно попытаться создать видимую свободу, предложив самому выбрать произведение из нескольких аналогичных.
- Создавать условия «жить» на уроках (думать, рассуждать, творить), а не просто слушать, запоминать материал. Каждое мгновение – бесценно, поскольку оно уже никогда не повторится.
- Стремиться к духовной общности с ребенком. Нужно помогать ребенку постигать и развивать свой внутренний мир.
- Взамен единоличного выставления оценок учителем делать ведущей оценочную деятельность ученика.
- Помнить о таких человеческих качествах, как чуткость, доброжелательность, сопереживание, отзывчивость, сочувствие. Эти качества не подлежат статистической обработке, но они очень важны.
- Главный метод воспитания – это образы жизни самого учителя: его благородство, милосердие, культура, возвышенное слово, стремление совершенствоваться, «утончать» свои чувства, отношение к ребенку и ко всем людям. Необходимо усиливать положительное отношение ученика к процессу обучения.
- Превращать учебные предметы в образовательные курсы, создающие в детях ценностный мировоззренческий взгляд на те знания, которые они получают в учебном процессе.

В педагогическом процессе используются методы создания ситуации успеха [5], «дорисовывания» положительных качеств как ребенка, так и самого учителя («Тот человек, которого ты любишь во мне, конечно, лучше меня, я не такой. Но ты люби, и я постараюсь быть лучше самого себя» (Цит. по М. Пришвину). Например, когда нам необходимо выразить недовольство, даже гнев, можно сказать: «Я возмущен, что ты не хочешь проявить мудрость, которая есть в тебе!». Педагогическое общение строится на основе любви и доброты, но это доброта должна быть требовательной.

Общение с родителями также является важнейшей составляющей педагогического процесса. Здесь работу рекомендуется вести в направлении понимания семейной ситуации, ценностных ориентиров, детального ознакомления родителей с особенностями учебного процесса, направления работы педагога, проведение открытых уроков для родителей.

Личность учителя важна не только для ребенка, но и для родителей. Порой родители хотят отдать ребенка в музыкальную школу не ради обучения на определенном музыкальном инструменте, но в класс

к конкретному педагогу, которого они хорошо знают и которому доверяют, чтобы ребенок находился в том культурном пространстве, которое создает этот человек. Данное явление подтверждает тот факт, что ценность личностного развития и воспитания родителями ставится в данном случае выше, чем ценность обучения.

Детская школа искусств является той благоприятной средой, в которой происходит общение детей с Прекрасным. Обращение к различным видам искусства «утончает» душу ребенка. Проведения индивидуальных занятий дает возможность педагогам применить индивидуально-личностных подход к каждому ребенку, выстроить индивидуальную линию развития ребенка с учетом его пожеланий и возможностей.

В заключении хотелось бы подчеркнуть, что, несмотря на объективные сложности педагогической профессии сегодня, многие современные учителя обладают замечательными профессиональными и личностными качествами, внося неоценимый вклад в важнейшее дело – воспитание подрастающего поколения.

Список литературы

1. Фельдштейн Д. И. Психология становления личности. М., 1994.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: ВЛАДОС, 1997.
3. Амонашвили Ш. Как любить детей (опыт самоанализа). Москва – Абакан: Издательский дом Шалвы Амонашвили; Издательство Хакасского государственного университета, 2009.
4. Амонашвили Ш. Исповедь отца сыну. – М.: Издательский дом Шалвы Амонашвили, 2009.
5. Белкин А. С. Ситуация успеха: как ее создать: Кн. для учителя. – М., 1991.

БИСЕРОПЛЕТЕНИЕ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МЕЛКОЙ МОТОРИКИ У УЧАЩИХСЯ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

О. А. Токарева

Студент, Педагогический институт Северо-Восточного Федерального Университета им. М. К. Аммосова, г. Якутск

Точно так же, как в докомпьютерные времена, современный ребенок хочет по-детски участвовать в сотворении окружающего мира через игровую, а также предметную, рукотворную деятельность. Уроки технологии позволяют соединить передовые достижения науки, техники и дизайна в момент создания предмета декоративно-прикладного искусства. В процессе его создания включаются механизмы целостного развития человека. При этом развиваются воображение, ритм и композиция, т. е. пространственное мышление, что важно для любого вида человеческой деятельности. Одновременно происходит интеллектуальное, психологическое и физическое развитие ребенка. В этом состоит развивающая роль уроков технологии, которую не может заменить никакая другая дисциплина.

Творческая реабилитация – процесс, способствующий развитию личностного потенциала молодого человека благодаря различным видам художественной деятельности, направленной на приобщение и творчеству, накопление знаний в его различных направлениях, приобретение практических умений и навыков, развитие художественных способностей, речи, моторики, логоритмики, вкуса [1, 186].

В вопросах обучения и воспитания детей с нарушением интеллекта значимую роль играет трудовое обучение как один из факторов социализации в условиях социально-экономических преобразований в развитии современного общества.

Урок ручного труда является одним из форм работы с умственно отсталыми школьниками, которая в значительной степени способствует воспитанию положительных качеств личности детей. Известно, что умственно отсталые дети слабо используют трудовые умения и навыки в новой для них ситуации.

Урок труда способствует применению знаний и умений, приобретенных во время обучения, в практической деятельности вне школы. Содержание уроков труда должно помочь решению основных задач, которые стоят перед трудовым обучением во вспомогательной школе. Трудовое обучение должно быть социально значимо, то есть оно должно практически готовить учащихся к включению в производительный труд общества; трудовое обучение должно быть использовано для коррекции психофизических недостатков умственно отсталых детей; трудовая деятельность должна способствовать формированию нравственных качеств личности ребенка [2, 12].

В. А. Сухомлинский писал, что истоки способностей и дарований детей находятся на кончиках их пальцев. От них, образно говоря, идут тончайшие ручейки, которые питают источник мысли. Функция кисти уникальна и универсальна. Она – основной орган труда во всем его многообразии. Рука настолько связана с мышлением, с переживаниями, с трудом школьников, что стала главной частью их языка [3, 235].

Моторика – это совокупность двигательных реакций, свойственных детскому возрасту, и относится к высшим психическим функциям. Незрелость в развитии моторных функций проявляется в скованности, неловкости, недостаточной четкости и координированности движений пальцев и кистей рук. Это особенно заметно в таких видах деятельности, как ручной труд, рисование, лепка, бисероплетение и др. Известно, что развитие мелкой (ручной) моторики стимулирует центральную нервную систему, оказывает влияние на развитие активной речи ребенка, его мышления, двигательных и познавательных способностей в целом, которые недостаточно развиты например, у детей с нарушениями речи. Большим коррекционно-развивающим потенциалом, с точки зрения совершенствования ручной умелости и тренировки мелких мышц руки, обладают традиционные и ставшие уже привычными в школе виды детской продуктивной деятельности, такие как рисование, лепка, аппликация, нанизывание бус, бисероплетение и др.

Бисероплетение остается одним из самых популярных видов декоративно-прикладного искусства. В процессе изготовления изделий из бисера у учащихся воспитывается уважение к народному творчеству, художественный вкус, бережливость, аккуратность, совершенствование умения по технике выполнения изделий из бисера, развивает у них творческую фантазию и художественный вкус, стимулируется желание выполнить самостоятельную творческую работу, а главное, развивается координация движений пальцев рук и кистей. Необходимой составной частью методики организации и проведения занятий по бисероплетению является подведение итогов, учет выполненной работы. При этом к оценке работ, его учету широко привлекаются сами школьники. Учитываются и количественные, и качественные результаты коллективных и индивидуальных работ, сам процесс выполнения работы, творчество в процессе работы, общее отношение к деятельности.

Результаты экспериментального исследования говорят о несформированности мелкой моторики у большинства школьников с ограниченными возможностями здоровья, а занятия по специальной разработанной системе заданий и упражнений посредством бисероплетения имеют хорошие показатели по общему развитию. В ходе работы учащихся с бисером можно заметить, что дети становятся более спокойными, ощущают себя более комфортно и легко идут на контакт.

Список литературы

1. Социальная работа с инвалидами: учебное пособие / коллектив авторов под ред. Н. Ф. Басова. – М.: КНОРУС, 2012. – 400с – (Для бакалавров)
2. Антонов В. И., Павлова И. П. Обучение ручному труду. – М., 1983 – 178 с.
3. Специальная педагогика: учебное пособие для студентов педагогических вузов / Под общ. ред. В. С. Кукушкина. – М.: НОУ ВПО «МПСУ», 2014. 2-е изд. испр. И дор. – 546 с. (235)

ФОРМИРОВАНИЕ ПЕВЧЕСКОЙ ДИКЦИИ НА УРОКАХ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

С. Е. Трошкова

Педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. о. Самара

В современном профессиональном обучении сольному пению певческой дикции уделяется большое внимание, т. к. хорошее, четкое слово является основой пения. Пение не даром называют вокальной речью. Слово в пении играет ничуть не меньшую роль, чем в обычной речи. Слово несет слушателю содержание того, о чем поется. Если у певца прекраснейший голос, но плохая разборчивость вокальной речи, то художественные достоинства его пения для слушателя наполовину теряются. Пение такого певца превращается в бессловесный вокализ.

Каждое вокальное произведение является синтетическим произведением искусства, сочетающим в себе поэзию и музыку, призванную,

в первую очередь, более полно и ярко передать смысл исполняемого. Однако многие вокалисты, акцентируя свое внимание преимущественно на звукоизвлечении и красоте звука, упускают работу над правильной артикуляцией и дикцией и забывают об истинном предназначении музыки. Вследствие этого шедевр музыкального искусства становится обыденным вокализмом, а зритель, теряя возможность восприятия смысла произведения во всей его полноте, разочаровывается в исполнителе. Поэтому при обучении сольному пению необходим комплексный подход, работа не только над красотой звука, но свободной артикуляцией, четкой, понятной, разборчивой, ясной певческой дикцией.

Каковы же особенности произношения гласных и согласных в певческом процессе.

Рассматривая вопрос о правильности и четкости формирования гласных в певческом процессе, следует отметить, что, в первую очередь нужно (вырабатывать) добиваться их твердого, активного и правильного произношения (подачу). Гласные в речи образуют мелодику и содействуют звучности, в то время как согласные играют роль стержня, каркаса. Согласные более трудные для произношения (они требуют для своего образования постоянного преодоления препятствий и, большей активности речевого аппарата), поэтому прорабатываются позднее.

При работе над гласными звуками необходимо, прежде всего, сознательное усвоение расположения и функции органов речи (рта, губ, языка) при произношении той или иной гласной. Гласные звуки образуются только голосом, в них нет «шума», так как при их произношении воздух свободно проходит через полость рта.

Гласные можно характеризовать по тому, какое положение при их образовании занимает язык, какое участие принимают губы и каково положение мягкого нёба.

Язык может двигаться горизонтально, перемещаясь вперед или назад. В зависимости от движения языка по горизонтали получается гласный звук переднего, заднего или среднего ряда.

Гласные переднего ряда образуются, когда язык, продвинутый вперед упирается кончиком в нижние зубы, а в задней полости рта образуется свободное пространство. Гласные переднего ряда – «И», «Э».

Если язык, оттянутый назад, приближается к мягкому небу, а кончик языка опущен и несколько отдален от нижних зубов, то получается гласные заднего ряда – «О», «У».

В зависимости от того, на сколько поднимается язык к твердому небу, различаются гласные высокого («И», «У»), среднего («Э», «О»), низкого («А») подъема.

По участию губ в произношении гласных их различают как огубленные («У», «О») и неогубленные («И», «А», «Э»).

Русский язык очень благозвучен и по количеству гласных является одним из наиболее «певучих». В то же время он сложен для произношения, так как его слова произносятся часто не так, как они пишутся.

Особенностью нашего языка следует считать неточное произношение гласных. Мы пишем – голова, а произносим – галава. Пишем – окно, а говорим – акно. Такое изменение гласных в речи обусловлено историческим развитием языка и вошло в норму. Однако эти изменения, допускаемые в речи, далеко не всегда могут быть допущены в пении, так как речевая гласная звучит коротко, а вокальная гласная продленно. Так, например, прозвучит не только антихудожественно, но и нарушит эстетическую норму русского языка фраза – «Прекрасная пальма растет», если она поется с применением речевого произношения: – «Прикрасная пальма растет».

Еще более необходимо следить за чистотой гласных, если их изменение «на речевой манер» наносит не только художественный ущерб исполняемому произведению, но и влечет за собой изменение значения слова (вместо «все летала, распевала» поют «все литала, распивала» и т. п.).

Наиболее часто встречающиеся изменения произношения в пении: глагольные окончания «ся» выговариваются как «са» – удивилса, рассердилса, обернулса и т. д. В неопределенной форме окончание «ться» выговаривается как «цца»: распевацца, расставацца, возмущацца и т. п. Окончание «сь» выговаривается как «с» – раскрылас, потерялас.

Сочетание согласных «чн» и «чт» произносится как «шн», «шт»: скушно, што, но слово «ничто» произносится так, как оно пишется.

В окончаниях прилагательных на «ый», «ий» гласный «ы» обычно произносится как нечто среднее между гласным «ы» и «а» – звучн (ы/а)й, сильн(ы/а)й, тих(и/а)й, сладк(и/а)й.

В родительном падеже прилагательных и местоимений окончание «ого», «его» выговаривается как «ова», «ева» – крайнева, роднова, ево.

В словах, происшедших от иностранных слов, не изменяются ни гласные, ни ударения. Так, например, нельзя произносить: вместо поэт – паэт, вместо аромат и октава – арапат и актава. Равно нельзя переносить в иностранных словах ударения и говорить: шобфер, партер вместо шофёр, партёр.

Педагог обязан еще больше следить за правильностью речи русского языка и запрещать делать неправильные ударения вроде: мблודהжь, стбляр, и многие другие.

Согласные необходимо произносить очень четко в начале и в конце слова. Согласный звук, с которого начинается слово, имеет весьма важное «ключевое» значение, что обязывает произносить его очень четко. Так, например, если в слове «слушай» мы опустим звук «с» и скажем «лушай», слово потеряет свое значение.

Не менее важно, чтобы четко произносился финальный согласный звук, так как при его отсутствии слово также теряет свое значение, как, например, при пении: «поё, поё кукушечка», вместо «поёт, поёт кукушечка».

Гласные звуки зарождаются в гортани при взаимодействии голосовых складок и дыхания. Образовавшиеся при этом звуковые волны изливаются через ротоглоточный канал свободно. Формирование

согласных звуков происходит иначе. Они образуются в ротовой полости. Органы ротовой полости (язык, мягкое нёбо, губы) создают препятствия потоку дыхания и звуковых волн, при этом образуются шумы, которые мы и называем согласными звуками.

Музыкальными звуками могут быть только такие звуки, в которых ясно выражен основной тон. Во многих согласных звуках основной тон или отсутствует, или выражен слабо. Певческий звук как музыкальный звук несовместим с «шумовой» природой согласных. Гласные звуки имеют ясно выраженный основной тон и потому могут петься. Кроме того, пение связано с распевом, т. е. с непрерывно льющимся звуком. Образование гласных тоже происходит при непрерывном потоке звуковых волн. Все это говорит о том, что гласные являются основой пения! Пение вне связи с гласными звуками невозможно, ибо тогда оно превращается в крик.

Гласные являются как бы оболочкой, в которую облекается певческий звук. Поэтому воспитание певческого голоса начинается с работы над формированием вокальных гласных. На этих звуках вырабатываются все основные вокальные качества голоса. От вокально правильного формирования гласных зависит художественная ценность певческого голоса.

Для тех, кто ясно себе представляет функцию и работу голосового аппарата, а также механизм и место образования певческой дикции, ощущения могут быть только отличными помощниками в контроле за процессом звукообразования.

Опыт, накопленный за многие века существования профессионального вокального искусства, огромен. Приемы, употребляемые для воспитания вокальных качеств голоса, бесконечно разнообразны. Столь же многообразна и современная практика певцов и педагогов. К сожалению, она не только многообразна, но и весьма противоречива.

Для того чтобы достаточно глубоко разобраться в работе голосового аппарата во время пения, необходимо владеть основами акустики, так как приспособления, которыми пользуется певец, определяются чаще всего акустической необходимостью получения звука того или иного качества. Знание этих данных позволяет верно употреблять педагогические приемы, позволяет воздействовать на работу голосового аппарата в нужном направлении, но с индивидуальным подходом к каждому ученику.

В формировании певческой дикции важную роль играет контроль за работой голосового аппарата. Этот контроль осуществляется не только через слух (метод слухового контроля, «вокальный слух»), но и за счет развития у учащегося ряда внутренних вибрационных ощущений: от той или иной степени поднятия воздушного давления в трахее, от напряжения работающих при фонации голосовых связок, от артикуляторных, дыхательных мышц. Известно, что певец, тем более учащийся порой чувствует неточность собственной интонации не по слуху, а по внутренним ощущениям. Произнося гласные, мы не только слышим их звучание на слух, но и ощущаем их внутри себя.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ТЕХНОЛОГИИ И ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА «КОМПОЗИЦИЯ СТАНКОВАЯ»

Г. В. Уласевич

Преподаватель, МАОУДОД «ШКОЛА ИСКУССТВ», г. СЫКТЫВКАР

Расти должны все цветы.
Евангелие

Перед каждым преподавателем дисциплин творческой направленности, где бы и с какой категорией учащихся он бы не работал, непременно возникает множество проблем, над разрешением которых он порою трудится всю свою педагогическую жизнь.

Работая преподавателем по предмету «Композиция станковая» (программа ФГТ «Дизайн») в МАОУДОД «Школа искусств» г. Сыктывкара автор столкнулся с рядом проблем:

- каким образом обеспечить не механическое, а осознанное усвоение знаний?
- как дать возможность каждому ребёнку раскрыть себя и самореализоваться?
- как организовать учебный процесс так, чтобы за один академический час в неделю, добиться результата и помочь каждому ученику быть успешным?

В настоящее время в педагогическую лексику прочно вошло понятие педагогической технологии. Наиболее эффективной технологией в преподавании композиции автору видится использование личностно-ориентированного подхода к обучению, изложенного в работах И. С. Якиманской, значимыми принципами которого, в понимании автора, являются:

1. Использование субъектного опыта работы.
2. Накопление знаний, умений и навыков не в качестве самоцели, а в качестве важного средства реализации творчества учащихся.
3. Предоставление ученику свободы выбора при выполнении заданий.
4. Обеспечение на уроке личностно значимого эмоционального контакта учителя и учеников на основе сотрудничества.

Фундаментальная идея технологии состоит в переходе от объяснения к пониманию, от монолога к диалогу, от социального контроля – к развитию, от управления – к самоуправлению.

Ознакомившись с данной технологией, автор пришёл к выводу, что она даёт большие возможности для учебной деятельности в обучении учащихся на занятиях композиции. В соответствии с идеей и принципами данной технологии выстроена система обучения предмету «Композиция станковая». Основная цель – это создание условий для

проявления познавательной активности учащихся. За учеником закрепляется роль познающего мир, но в специально организованных для этого условиях. Чем лучше обучающие условия, тем оптимальнее развивается ученик.

В традиционных дидактических системах основой любой педагогической технологии является объяснение, в личностно-ориентированном образовании – понимание и взаимопонимание. Автор считает, что важную роль играет поиск методов и средства обучения, соответствующих индивидуальным особенностям каждого ребенка: для этого нужно использовать методы психодиагностики, продумывать организацию деятельности детей, применять разнообразные средства обучения, в том числе технические. Технические средства обучения существенно влияют на умственное развитие учащихся, но не прямо, а в процессе выполнения познавательной деятельности, в органическом единстве с познавательными действиями и организацией.

В практике обучения предмету «Композиция станковая» автор активно используют электронные варианты наглядного, презентационного и учебно-методического материала. К этим продуктам относятся цифровое фото, слайд-шоу, презентации, видеоролики и другое.

Главное требование – изготовление учебно-методического материала, презентационного материала должно быть на высокохудожественном уровне. Это способствует формированию у учащихся эстетического взгляда на объекты визуальной культуры и на объекты, выполненные своими руками.

Презентации – электронный документ, представляющий собой систематизированный набор слайдов, содержащий тезисы доклада [3,31]. Главная задача при создании презентации – учитывать принцип красоты и пользы, доступности и логичности. Презентацию можно использовать на любом типе занятия (изучение нового материала, урок-беседа, практический урок и т. д.), так и на любом этапе занятия.

Для учебного процесса содержание презентации может быть составлено педагогом с учетом темы урока, проблемы изучения на уроке или представлять этапы изучения проблемных вопросов или выводов учебного исследования. Презентация может быть подготовлена серией тезисов или контрольно-проверочных заданий, может содержать алгоритм выполнения практического задания, в том числе последовательность или ход выполнения самостоятельной работы. Возможность включения презентации учителем на любом типе занятия и его этапах позволяет:

- оптимизировать время занятий: сократить время на объяснение;
- придать объяснению необходимую динамику, живое течение и диалогичность, в ходе показа презентации важно использовать двухстороннюю связь: учитель – ученик, ученик – учитель;
- обеспечить не механическое, а осознанное усвоение знаний;

На основе общих дидактических форм обучения, в которых решаются разные учебные цели, возможен вариант следующей типологии презентаций используемые на уроке, составленные кандидатом педагогических наук Н. Г. Торлоповой [3,33]:

- На основе метода диалога и монолога: лекция; беседа; рассказ, виртуальная экскурсия.
- На основе метода показа и демонстрации: мастер-класс; технологическая карта; алгоритм выполнения практического занятия.
- На основе исследовательских методов: проект учебного исследования; доклад; результаты исследования; отчёт; результат или продукты проекта; портфолио проекта.
- На основе метода контроля и проверки знаний: портфолио, план и организация учебного мероприятия, рефлексия проекта, отчёт и достижения.

Подготовка презентации учащимся позволяет:

- каждому ребёнку раскрыть себя и самореализоваться;
- обеспечить не механическое, а осознанное усвоение знаний.

В учебном процессе презентации учащихся могут использоваться по следующим назначениям:

- Презентация учащегося по итогам исследовательской работы.
- Презентация учащегося с демонстрацией хода его работы над станковой композицией.
- Презентация, выполненная группой по проектной деятельности.
- Презентация – годовой отчёт.
- Презентация-защита.
- Презентация по проекту учебного исследования.
- Презентация – доклад.

В своей статье автор рассмотрел один из способов решения сформулированных проблем. Автор планирует продолжить свою работу в данном направлении с целью поиска эффективных методов, средств и форм обучения.

Список литературы

1. Якиманская И. С. Личностно-ориентированное обучение в современной школе. – Москва, 2000.
2. Якиманская И. С. Технология личностно-ориентированного образования. // Директор школы. Спецвыпуск № 7, 2000.
3. Торлопова Н. Г. Особенности проектирования и конструирования уроков и рабочих программ. – Сыктывкар, 2011.
4. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии – Москва, 1998.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АРТИСТИЗМ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ УЧЕНИКА

Е. Г. Фокина

к. пед. н., педагог дополнительного образования, МБОУ ДОД ДШИ №15, г. о. Самара

Современное общество претерпевает период смены ценностных ориентаций, которые направлены на формирование человека инфор-

мативного, образованного, способного совершенствовать технический прогресс. Для данной системы ценностей становятся не востребованными все многообразие форм и методов воздействия искусства в процессе воспитания духовно-нравственной личности, и что самое главное происходит подмена основных целей образования и воспитания. Именно педагогическая наука и вся система образования способны отрегулировать данные общественные процессы и решить проблемы формирования гармоничной личности человека, развития индивидуальности и одновременно социализации и интеграции в общество в современных условиях. В данной ситуации одним из направлений в решении по преодолению проблемы развития личности подрастающего человека является, на мой взгляд, приобщение его к миру искусства, к миру музыки на уроках гуманитарного цикла, а также в системе дополнительного музыкального образования.

Музыка развивает чувственное, эстетическое, эмоциональное, доброе и гармоничное отношение к миру, имеет познавательную ценность, развивает интеллект, память, логику, развивает творческое мышление. Творческий человек – это человек любой профессии, эта способная к самосовершенствованию личность. Личность воспитанная, готовая к взаимопомощи и сопереживанию, умеющая создавать и ценить прекрасное в окружающем мире.

Формирование личности на пути музыкального воспитания и образования человека во многом зависит от учителя, его деятельности и его личности, от его гуманистических ориентаций.

Гуманистическая ориентация учителя выражается в гуманизме учителя. Определение понятия категории гуманизма мы находим у С. Л. Вигман: «Гуманизм – это целостная концепция человека как наивысшей ценности в мире. Главным положением этой концепции является защита достоинства личности, признание ее прав на свободу, счастье, развитие и проявление своих способностей, создание для этого соответствующих благоприятных условий (жизни, труда, обучения и т. д.). Гуманизм – совокупность идей и ценностей, утверждающих универсальную значимость человеческого бытия в целом и отдельной личности в частности [1, 42]. Таким образом, основой гуманизма являются следующие нормы: справедливость, равенство, толерантность, человечность, которые находят, смысл в педагогической деятельности только тогда, когда становятся основными потребностями у учащихся при взаимодействии с обществом. Основной ориентир в деятельности гуманистически направленного учителя это установление взаимоотношений между учителем и учеником, учеником и учителем, направленных на развитие учащихся свободными, способными к саморазвитию личностями. Гуманистическое воздействие порождает гуманистически ориентированную личность.

На становление личности учащегося оказывают влияние не только музыка, деятельность и направленность учителя, но и сама личность учителя, качества его личности. В психологической науке установлен факт того, что учащиеся при знакомстве с учителем в начале воспри-

нимают его образ, а уже затем содержание работы учителя (цели, формы и методы деятельности учителя). Образ педагога, воспринимаемый учащимися, проявляется во взаимодействии учителя и учеников. Формированию таких отношений и взаимоотношений способствуют личностные качества учителя. Качества, характеризующие учителя музыки: эмоциональность, артистичность, музыкальность, толерантность, эмпатийность, инициативность, целеустремленность, общительность, уравновешенность, искренность, оптимистичность. А также психолого-педагогические качества учителя, помогающие ему строить отношения с людьми: общительность, интерес к людям, влияние и самоконтроль, способность к импровизации, педагогическая интуиция, ораторские навыки.

Личностные качества помогут учителю сделать главной фигурой на уроке музыки самого ученика, взаимодействуя с которым учитель ставит его в условия заинтересованного приобретения знаний. В таком взаимодействии играют огромную роль все личностные качества учителя в целом и такое его личностное качество как педагогический артистизм в частности.

Педагогический артистизм – это интегративное личностное качество, необходимое педагогу, в процессе взаимодействия с учащимися.

Эмоциональное влияние артистичного педагога на учащихся, вызывает у них чувства сопереживания, сотворчества, игру воображения, новые образные впечатления, оказывает непосредственное воздействие на становление учащегося как личности и субъекта познания.

Артистичный педагог передает музыкальный материал ярко, «живо», образно, создавая и контролируя творческую, энергичную атмосферу на уроке, благодаря которой ученики и учитель эмоционально и заинтересованно переживают урок музыки вместе. Уместно будет вспомнить мысль Л. А. Баренбойма, которую он приводит в своей книге «Музыкальная педагогика и исполнительство»: «Для учителя, так же как и для профессионального музыканта-исполнителя, важна в работе следующая педагогическая установка: исполняю – это, значит, переживаю, воплощаю, общаюсь, передаю, убеждаю» [3, 16-17].

Мы выделяем следующие структурные компоненты педагогического артистизма учителя музыки: 1) когнитивный, 2) художественно-образный, 3) художественно-коммуникативный компоненты, каждый из которых обладает своим содержанием.

Когнитивный компонент включает знания (знания об артистизме, о педагогическом артистизме учителя музыки, о музыкальных и художественных образах и др.). Системообразующим компонентом педагогического артистизма является художественно-образный компонент. Особенностью данного компонента педагогического артистизма является способность учителя музыки к материализации образов на уроке художественных, музыкальных и т. д. Материализуя образ, учитель как бы переносит его в воображение учащихся. Такой перенос, сопровождаемый обаянием, эмоциональностью, заразительностью, игрой воображения, изяществом, ассоциативным видением, неожиданно

яркими ходами в «сценарии» урока, требует от педагога самообладания в условиях публичности и владения умениями самопрезентации. Педагогические пути материализации образа разнообразны, к ним, например, относится педагогическое влияние учителя на учащихся, которое осуществляется в процессе учебной и вне учебной деятельности с помощью вербальных и невербальных средств коммуникации, сопровождается юмором (экспрессивная сторона результатов воплощения образа) и требует от учителя осуществления самоконтроля как меры влияния (рефлексивная сторона). Содержание художественно-образного компонента педагогического артистизма образуют влияние, чувство юмора и самоконтроль.

Выделение художественно-коммуникативного компонента педагогического артистизма объясняется тем, что перенос образа в воображение певцов оказывает влияние, осуществляемое с помощью вербальных и невербальных средств коммуникации учителя. Содержание этого компонента образуют интуиция и общительность учителя музыки.

В арсенале артистичного педагога содержатся различные нетрадиционные формы обучения, как, например, игра, и методы стимулирования учебной деятельности и формирования познавательного интереса (познавательные игры, учебные беседы и дискуссии, видеометоды, репортажи, метод анализа жизненных ситуаций, метод создания ситуации успеха и др.). Такие формы и методы помогают учителю музыки создать атмосферу творчества, увлеченности и заинтересованности музыкальным занятием учащимися.

Музыка служит становлению высоко моральной, духовно-нравственной личности, главной ценностью которой является сам человек и окружающий его мир. Музыкальное воспитание, гуманистическая направленность образования, личностное качество учителя «педагогический артистизм», создают в совокупности атмосферу не только заинтересованности и увлеченности процессом обучения, но играют огромную роль в становлении личности ученика.

Список литературы

1. Вигман С. Л. Педагогика в вопросах и ответах: Учеб. пособие. – М.: ТК Велби, Проспект, 2004. – 208с.
2. Задорина О. С. Сущность и принципы педагогической режиссуры/ О. С. Задорина // Образование и наука: Известия Уральского отделения Российской академии наук. – 2010. – № 7. – С. 46-55.
3. Майковская Л. С. Артистизм учителя музыки. Учебное пособие по специальности 030700 – Музыкальное образование. – М.: МПГУ, 1999. – 65с.
4. Судакова Н. Е. Формирование интереса к обучению музыкальному искусству: исторический аспект/ Н. Е. Судакова // ФЭН-Наука. – 2012. – №2. – С. 58-60.

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЕМЫХ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КЛАССАХ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ

Л. Э. Шакирова

Преподаватель, ДШИ № 6, г. Казань

Любая деятельность начинается с обозначения проблемы. В настоящее время в музыкально-педагогической практике все чаще встречаются дети без ярко выраженных музыкальных способностей, для обучения которых методы традиционной педагогики оказываются бессильны. Проблема поиска принципов организации учебной деятельности слабо одаренного ребенка легла в основу научно-исследовательской деятельности автора. Исследованиями я занимаюсь более пятнадцати лет – первые результаты получены в работе с домристами. Последние пять года обучаю детей на гитаре – и наработанная методика также применима к данному инструменту.

Одним из первых диагностических методов сбора информации по изучаемому вопросу явились дневниковые наблюдения за деятельностью учащихся. Наблюдая динамику развития познавательной, интеллектуальной, творческой сфер детей, я фиксировала результаты наблюдений в дневниковых записях, схемах зачетных оцениваний. Разработанные схемы оказались неудобными для углубления исследований в более узком направлении-гносеологической сфере развития обучаемых. Именно это звено после анализа дневниковых наблюдений нуждалось в большем внимании, постоянной актуализации в деятельности учеников, обучающихся в классе домры. Исходя из специализации автора, именно в классе домры, четырнадцать лет назад, был взят курс на развитие детской самостоятельности, раскрытие интеллектуальных способностей детей.

Специфика обучения музыке такова, что большая часть времени всех занятий обучающегося приходится на самостоятельную работу. Какие проблемы имеются перед педагогом? Научить ребенка ставить конкретные задачи и последовательно выполнять их. Ниже будет указана схема, по которой проводится работа над музыкальным произведением-алгоритм, по которому обучаемый двигается самостоятельно. Для освоения его нужно совсем немного: воля, внимание, память, самоконтроль и определенный уровень технической подготовки. Часто преподаватель идет по пути наименьшего сопротивления: сам расставляет аппликатуру – и требует точного выполнения своих указаний. Чтобы сосредоточить внимание ученика на поставленную задачу-необходимо активизировать и воспитывать такое свойство, как воля. Без волевой саморегуляции не может быть успеха. Исполнительский аппарат музыканта способен выдерживать длительные временные нагрузки-поэтому настойчивость в достижении цели подкрепляется самонаблюдением и самокритикой, а это, в свою очередь, ведет к развитию мышления. К умению оценить звуковой результат, рациональность

своих игровых движений. Здесь важно подбирать такие произведения, которые позволяют обучаемому почувствовать себя исполнителем, артистом – техничные ли пьесы или кантиленные, но с использованием красочных приемов игры (флажолеты, вибрато, арпеджиато и тамбурин)

Здесь таится очередная «ловушка»: педагог показывает обучаемому «свой» вариант видения произведения, часто, тем самым, навязывая ребенку личный образ восприятия произведения. Самостоятельная работа предполагает собственное решение учеником технических и художественных задач. Необходимо предложить ученику несколько вариантов исполнения отрывка произведения и предложить поискать еще. Пусть поначалу действия ученика будут иметь репродуктивный характер, но со временем появится индивидуальное, собственное только этому исполнителю.

Таким образом, начинаем формировать навык целостного и творческого восприятия музыкального текста.

Хотелось бы сказать о некоторых особенностях и видах восприятия, возникающих в процессе знакомства с музыкальным произведением. Первый, наиболее часто встречающийся вид начального восприятия: отдельно воспринимаются две различные ноты, расположенные рядом (различение). Второй вид – это опознание нескольких нотных знаков исполнителем, у которого в памяти уже сложился эталон ранее слышанного-так называемый эффект «знакомости». Объем восприятия, показанный исследованиями Р. Ф. Сулейманова-это 4-8 нотных знаков, а зрительный образ может отразить большее количество нот, поэтому важен не сколько объем восприятия, столько объем памяти и антиципации.

Память – это способность воспроизводить через определенный промежуток времени информацию. Человеческими органами чувств различается несколько видов памяти. Нам понадобятся: кратковременная, логическая, моторная, образная, ассоциативная. Чем больше видов памяти задействовано в процессе работы – тем прочнее запоминается материал.

Антиципация-это видение – слышание раньше реального исполнения, предвосхищение нотного текста и предугадывание необходимых игровых движений. За основу нижеприведенной схемы взяты пять уровней антиципации по Б. Ф. Ломову и Е. Н. Суркову.

Итак, схема, по которой мы работаем с детьми, и которая ведет к развитию целостного восприятия музыкального произведения, а также свободному самостоятельному разбору и анализу обучаемым пьес и этюдов.

1. Субсенсорный уровень:

- а) Ученик просматривает нотный текст данного произведения.
- б) Ученик знакомится с авторством, предполагает примерное время сочинения.
- в) Вспоминает, какие черты были присущи музыкальной эпохе.
- г) Определяет примерно жанр произведения, исходя из названия и темпового обозначения.

2. Сенсомоторный уровень:

а) Педагог исполняет пьесу, а ученик следит по нотам. В голове ученика происходит непрерывная переработка нотной информации.

б) Ученик определяет тональность и размер произведения

3. Перцептивный уровень:

а) Ученик исполняет пьесу.

б) Определяет доминирующий ритмический рисунок в данном размере.

в) Определяет аппликатуру левой руки-в тех позициях, в которых компетентен (как правило, это I-IV позиции).

г) Потактово выбирает удобную репетицию правой руки, учитывая движения и сочетания струн.

4. Представленческий уровень:

а) Выделяет голоса.

б) Выделяет основные темы произведения, разделяет произведение на предложения и фразы.

На этом уровне происходит предвосхищение зрительно-слуховых и двигательных представлений целых полифонических комплексов.

5. Мыслительный уровень-уровень интеллектуальных действий:

а) «Собираем» впечатление от проигранного.

б) Ученик делится возникшим у него образом произведения. Похвально, если ученик найдет в тексте те интонации, гармонии в интервалах и аккордах, которые способствовали возникновению у него зрительного образа.

в) Разбираем музыкальную форму произведения. Ученик проигрывает основные темы.

г) Разбираем гармонический план .

Цель этого уровня – проведение целостного анализа, создание единого интонационно-образного представления о произведении.

Приведенный алгоритм продвигает к интеллектуальному росту, приучает к самостоятельному решению технических, художественных задач и последовательно развивает гносеологический потенциал обучающихся на исполнительских отделениях детских школ искусств.

На этом уровне развивается творческое воображение. мышление. происходит широкое обобщение. Осуществляется гипотетический образ произведения. Формируется такое свойство восприятия как осмысленность – воспринимаемые нотные знаки осмысливаются в контексте содержания музыкального произведения, его образа.

СОДЕРЖАНИЕ

НОВАЯ ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ <i>И. В. Рудин, Е. А. Каюмова, В. Н. Царев</i>	3
ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ – ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ВЛАДЕНИЯ ФОРТЕПИАНО <i>И.А. Абрамович</i>	5
ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВОМ ЗВУКОВ <i>Л. Е. Аверкина</i>	9
ФОРМЫ И ТЕХНОЛОГИИ РАБОТЫ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ <i>С. К. Агафонова</i>	12
АРТ-ТЕРАПИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ <i>Т. А. Ангур, Е. Н. Абакумова</i>	16
ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ МУЗЫКАНТА <i>Е. С. Антоненко, Е. В. Чугина</i>	19
ОПТИМИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДШИ И ДМШ <i>И. А. Антонова</i>	22
И. С. БАХ – ИНВЕНЦИЯ ЛЯ МИНОР <i>Т. А. Асанова</i>	27
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СО СТУДЕНТАМИ МЛАДШИХ КУРСОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА НА ЗАНЯТИЯХ ПО РИСУНКУ <i>Р. Е. Асланян</i>	31
ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД КОМПОЗИЦИЕЙ <i>Ю. М. Бай</i>	33
РАБОТА НАД РАЗВИТИЕМ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ В ДЕТСКОМ ХОРЕ <i>Т. Л. Бедерина</i>	37
СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА <i>Т. Л. Бедерина</i>	40
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО РАБОТЕ С ХОРОМ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ А CARPELLA <i>Т. Л. Бедерина</i>	42
АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В КЛАССЕ ГИТАРЫ <i>Т. Е. Белова</i>	45
ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ <i>Н. Н. Вагин</i>	48
МУЗЫКАЛЬНАЯ ОДАРЕННОСТЬ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНО-ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ <i>Л. А. Винокурова</i>	50

«ПОЭЗИЯ ПЕСТОВАНИЯ. КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ» НА ЗАНЯТИЯХ ПО «СЛУШАНИЮ МУЗЫКИ» <i>Т. А. Герасимова</i>	55
ВОЗДЕЙСТВИЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЛИЧНОСТЬ СУБЪЕКТА <i>О. В. Горбатова</i>	58
ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ <i>Т. А. Даниляк</i>	61
СИНТЕЗАТОР В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ <i>Т. В. Демакова</i>	65
ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ <i>А. А. Диденко</i>	68
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕТРАДИЦИОННЫХ ТЕХНИК РИСОВАНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ <i>Н. А. Донченко</i>	72
ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ <i>В. Г. Заврина</i>	75
К ВОПРОСУ О МОДЕЛИ ПАРТНЕРСТВА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА И УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ <i>Е. А. Каюмова</i>	78
МОДЕЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА ХОРЕОГРАФИИ, НАПРАВЛЕННАЯ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В УСЛОВИЯХ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ <i>Т. М. Кочетова</i>	80
РАБОТА НАД АРАНЖИРОВКОЙ ДЛЯ АНСАМБЛЯ СИНТЕЗАТОРОВ <i>А. Г. Красильщикова</i>	83
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВЫХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ <i>Е. А. Кузнецова</i>	89
ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ПОВЕДЕНИЯ ПОДРОСТКА СРЕДСТВАМИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СИТУАЦИЙ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ <i>Ю. Е. Кулик</i>	93
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДИДАКТИЧЕСКИХ ИГР НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ДИДАКТИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ «УЧУСЬ, ИГРАЯ» <i>Л. В. Курпьянова</i>	96
МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОМПОЗИЦИЯ» (МОНТАЖНАЯ КОМПОЗИЦИЯ) <i>С. П. Лазарев</i>	98

ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ТЕХНИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ В КЛАССЕ ГИТАРЫ <i>С. М. Ломакина</i>101
ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО <i>О. А. Лоскутова</i>104
ЗНАЧЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ВОСПИТАНИИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА <i>О. В. Лутовинова</i>105
СОВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА <i>Е. А. Магомедова</i>108
ВАЖНЕЙШИЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА111
<i>Р. Ю. Панина</i>111
МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И ОБУЧЕНИЕ УЧАЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ <i>Л. М. Пиенко</i>115
ОПЫТ РАБОТЫ МАОУДОД «ШКОЛА ИСКУССТВ» Г. СЫКТЫВКАРА ПО ПРОВЕДЕНИЮ ОЛИМПИАДЫ «ТЕРМИН» <i>Е. Н. Пименова</i>119
ПОДГОТОВКА УЧАЩИХСЯ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ123
<i>Л. Г. Пирогова</i>123
МУЗЫКА В ЖИЗНИ РЕБЕНКА КАК ФАКТОР АКТИВНОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ <i>Т. А. Плеханова</i>128
ВОЗРАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ВИОЛОНЧЕЛИ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ <i>А. Н. Прохорова</i>131
ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА <i>Л. С. Райкова</i>135
КОМПЬЮТЕРНЫЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ДМШ И ДШИ <i>Л. С. Райкова</i>137
О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ИНТОНИРОВАНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО <i>Л. С. Райкова</i>140
О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФОРМИРОВАНИЯ НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ В ХОРЕ МАЛЬЧИКОВ <i>Л. Ф. Ратушная</i>142
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ЕЁ РАЗВИТИЕ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО <i>Н. Л. Рачева</i>145

СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА <i>М. А. Родина</i>148
МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ УРАЛА – ДЕТЯМ <i>Г. С. Сабрекова</i>152
«ШЕКСПИРОВСКИЙ АБОНЕМЕНТ» КАК ОПЫТ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В УСЛОВИЯХ ДШИ <i>Г. С. Сабрекова</i>155
ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧЕНИКА-ПИАНИСТА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ – ФАКТОР УСПЕШНОГО ВОСПИТАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ <i>О. Г. Салаева</i>157
ТЕРАПИЯ С ПОМОЩЬЮ СРЕДСТВ ИСКУССТВА <i>О. О. Сивчикова</i>161
НАЦИОНАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ <i>А. А. Симонова</i>164
ФОРМИРОВАНИЕ МОТИВАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ В ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЯХ КЛАВИШНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В УДОД <i>И. Г. Симонова</i>167
ПРАКТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ) <i>А. В. Сомова</i>170
ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ <i>Д. Б. Сушенцева</i>174
БИСЕРОПЛЕТЕНИЕ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МЕЛКОЙ МОТОРИКИ У УЧАЩИХСЯ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ <i>О. А. Токарева</i>177
ФОРМИРОВАНИЕ ПЕВЧЕСКОЙ ДИКЦИИ НА УРОКАХ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ <i>С. Е. Трошкова</i>179
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ТЕХНОЛОГИИ И ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА «КОМПОЗИЦИЯ СТАНКОВАЯ» <i>Г. В. Уласевич</i>183
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АРТИСТИЗМ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ УЧЕНИКА <i>Е. Г. Фокина</i>185
К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЕМЫХ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КЛАССАХ ДШИ <i>Л. Э. Шакирова</i>189

Научное издание

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ПРЕПОДАВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
И КУЛЬТУРЫ**

**МАТЕРИАЛЫ III ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ЗАОЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

14 ноября 2014 года

*Технический редактор: Г. В. Белозёрова
Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте*

Бумага: офсетная. Печать: трафаретная. Формат: 60×84¹/₁₆. Тираж: 500 экз.
Сдано в печать: 25.12.2014. Усл. печ. л.: 11,39. Уч. изд. л.: 12,57. Заказ: 855/н

Издательство Томского государственного педагогического университета
634061, г. Томск, ул. Киевская, 60
Отпечатано в типографии Издательства ТГПУ
г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (3822) 52–12–93
E-mail: tipograf@tspu.edu.ru

ISBN 9785894287638



9 785894 287638