



## МАТЕРИАЛЫ

### IV Заочной педагогической конференции «современные технологии – средство профессионального развития и инструмент педагогического творчества»



Сыктывкар, 2019

«Современные технологии - средство профессионального развития и инструмент педагогического творчества»: IV Заочная педагогическая конференция: Материалы конференции [Электронный ресурс] / Отв. ред. И.В. Галушка. – Сыктывкар, 2019. – Электрон. текстовые дан. (940 КБ). – Сыктывкар: «Гимназия искусств», 2019. – Систем. требования: ПК не ниже класса Pentium III; 256 Мб RAM; не менее 1,5 Гб на винчестере; Windows XP с пакетом обновления 2 (SP2); Microsoft Office 2003 и выше; видеокарта с памятью не менее 32 Мб; экран с разрешением не менее 1024 × 768 точек; мышь.

В сборнике материалов IV Заочной педагогической конференции представлены статьи, направленные на выявление, трансляцию и информационную поддержку инновационного опыта, на популяризацию современных технологий в деятельности руководителей, преподавателей и концертмейстеров колледжей и учебных заведений дополнительного образования детей в сфере культуры и искусства Республики Коми.

Подготовлен по материалам, предоставленным в электронном виде, и сохраняет авторскую редакцию.

© «Гимназия искусств», 2019

## Оглавление

<i>Антонова Т. Г.</i> Основные принципы развития техники юного музыканта .....	4
<i>Ардуванова Е. Р.</i> Создание проекта «Пространство сказки».....	9
<i>Безносова Т. Н.</i> Музыка композиторов Республики Коми в воспитательном процессе.....	12
<i>Беляева Е. В.</i> Система организации работы преподавателей дмш и дши по самообразованию как средство профессионального развития.....	17
<i>Галушка И. В.</i> Особенности работы с малыми формами ансамблей.....	25
<i>Гарферт О. Я.</i> Использование метода подтекстовки для воспитания и развития художественного мышления учащихся класса фортепиано на начальном этапе обучения .....	29
<i>Калянова Ю. В.</i> Развитие навыков самостоятельной работы обучающихся детских школ искусств.....	35
<i>Ключина С. В.</i> Современные технологии – средство профессионального развития и инструмент педагогического творчества.....	40
<i>Косушкина Е. А.</i> Основные направления в работе с ансамблем .....	45
<i>Крикун Е. В.</i> Электронное музыкальное творчество, как метод инновационного обучения в ДШИ.....	49
<i>Куратова С.А.</i> Работа над звукоизвлечением через художественный образ .....	53
<i>Осипова Н. В.</i> Специфика работы концертмейстера в балетном классе. Актуальность балетных импровизаций в классическом танце. Связь танца с музыкой .....	59
<i>Попова Е.А.</i> Основы скрипичной вибрации .....	64
<i>Ревунец В. М.</i> Система профориентации, предпрофессиональной подготовки ключевой ресурс развития экономики и социальной сферы региона: итоги работы и перспективы.....	68
<i>Рошору Н. К.</i> Основы ансамблевой техники.....	71
<i>Сорокина Е. А.</i> Деятельность и значение педагога – теоретика в учебно – воспитательном процессе ДШИ .....	74
<i>Тарола Е. В.</i> Современные технологии – средство профессионального развития и инструмент педагогического творчества.....	79

## **Антонова Т. Г. Основные принципы развития техники юного музыканта**

(МАУДО «Сыктывкарская детская музыкально-хоровая школа», г. Сыктывкар, преподаватель)

В современной музыкальной педагогике понятие «техника пианиста» включает в себя не только виртуозные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте. В широком смысле слова пианистическая техника - это комплекс средств, позволяющих овладеть различными фортепианными стилями. Задачи современных пианистов исключительно сложны: они должны уметь исполнять музыку всех времён - от клавесинистов до композиторов сегодняшнего дня. Это накладывает отпечаток и на педагогический процесс. С ранних лет учащихся необходимо готовить к исполнению разнохарактерных произведений

Для формирования, развития и совершенствования техники исполнителя важное и значительное место занимают упражнения и этюды.

Фортепианный этюд получил широкое распространение в пианистической практике с начала XIX столетия в связи с быстрым развитием виртуозно - исполнительского искусства, растущей популярностью фортепиано и всё большей тягой к обучению игре на этом инструменте. Так, постепенно, на протяжении XIX века, образовалась огромная по количеству фортепианно-этюдная литература, начиная от инструктивных этюдов К.Черни, М. Клементи, К. Лешгорна, Г. Крамера, А. Герца, А. Бертини и кончая труднейшими сочинениями Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Скрябина, С. Рахманинова, доступными только пианистам, достигшим высокой степени технического мастерства.

В область начального фортепианного обучения значительный и ценный вклад внесли композиторы советского периода (Е. Гнесина, А. Гедике, И. Беркович, Д. Кабалевский и др.), создав серию сборников этюдов для учащихся различных классов музыкальной школы. Этюды для 1-2 классов ДМШ разнообразны по фактуре, мелодичны, в ряде случаев представляют собой выразительные пьески, что значительно облегчает усвоение материала, ведь детям больше близок мир образов, чем сухая техническая работа. Подробнее остановлюсь на некоторых основных технических задачах.

**Позиционные последовательности, короткие лиги** — включают простейшие игровые движения. С первых уроков педагог должен обратить внимание на организацию естественных и экономных приёмов звукоизвлечения. Только целесообразные и красивые движения, исключающие зажатость и неловкость, позволяют извлекать благородное тембрально окрашенное звучание.

Исполнение слигованных нот разной аппликатурой. Короткая лига выполняется одним движением руки, включающим в себя два момента: движение вниз (на 1 ноте) и снятие руки вверх (на второй или последней ноте). Следует помнить, что первая нота играется наполненным звуком с хорошей опорой, вторая же, являющаяся разрешением – тише, легче и короче. Эта простейшая формула содержит в себе ключ к организации многих движений в игре на фортепиано вплоть до сложнейших пассажей в произведениях Ф. Шопена, Ф. Листа и др., когда движение руки «вниз – вверх» охватывает целый пассаж от первой и последней ноты.

**Подкладывание и перекладывание пальцев** – переход от игры в одной позиции к объединению нескольких позиций одной рукой (гаммообразные пассажи). Здесь наиболее сложен момент перехода из позиции в позицию. При подкладывании 1 пальца и перекладывании 2-го, 3-го и 4-го пальцев необходимы вспомогательные боковые движения кисти при активных пальцах, дающие возможность исполнения целого звукового комплекса мелодично, ровно без толчков. Ограниченная подвижность и зажатость 1-го пальца является основной причиной неровной и неритмичной игры гамм и арпеджио. Предлагаемые этюды развивают гибкость, ловкость, а также эластичность кисти при подкладывании и перекладывании пальцев. Работать желательно в медленных и средних темпах, пиано, следя за спокойной и естественной сменой позиций.

**Чередование и перекладывание рук** - передача позиции из одной руки в другую. В данном случае требуется решать задачу организации координированной свободы рук. При чередовании рук движения как бы переливаются из одной руки в другую. Необходимо следить за плавностью и цельностью линии, когда «стыки» не акцентируются и не нарушается равномерность звучания. При перекладывании рук увеличивается амплитуда движений. Здесь особое значение имеет раскрепощенность всей руки до плечевого сустава. Ощущение свободного, непржатого локтя помогает удобно и естественно перенести руку.

**Координация рук в одновременном движении** тесно связана с развитием слухового контроля. Распространенными погрешностями здесь являются: недостаточная синхронность, отсутствие динамической стройности в соотношении звучания партий обеих рук, неумение выполнить различные штриховые задачи, неравномерность метроритмического движения (связанная с отсутствием сдерживающего ритмического начала, обычно заложенного в аккомпанементе левой руки), хроническое отставание левой руки от правой.

Для преодоления этих ошибок существует немало путей. Как и в игре гамм, в данном случае очень важно осознание учеником роли левой руки как «ведущей», что помогает преодолеть её пассивную подчиненность, выровнять

«дикцию», ощутить направленность движения, то есть достижение независимости левой руки. Целесообразно также сравнить руки с дуэтом инструментов, ансамблем, в котором каждый, чутко слушая партнера, исполняет свою равноценную партию. Необходимо усилить слуховой контроль над совпадением опорных ритмических точек, что придаст большую осмысленность ритмическому пульсу на протяжении всего этюда.

**Основные виды артикуляции: *non legato, legato, staccato*.** Эти приёмы звукоизвлечения – часть пальцевой техники, владение которой тесно взаимосвязано с проблемой раскрытия художественного образа.

На исполнении отдельно взятых длинных нот *non legato* можно обучить ребенка звукоизвлечению свободно падающей рукой. Затем следует поработать над переносами рук из одной октавы в другую. Ученик ощутит упругость опоры, ощутит красоту тембрально окрашенного, взятого без толчка звука.

Игра штрихом *legato* неотделима от эмоционального содержания мелодии, от певучести звукового образа. Здесь физические ощущения должны быть подчинены слуховому восприятию, художественной цели. Можно старательно связывать клавиши пальцами и не достичь впечатления связной игры. При игре *legato* первичным всегда будет музыкальная фраза, вторичным – игровое движение, которое пианист находит на основе этой фразы.

*Staccato* – артикуляционный штрих, связанный с извлечением коротких, отрывистых звуков, он во многом родственен *pizzicato* у струнных инструментов. Для *staccato* чрезвычайно важен момент снятия пальца с клавиши – быстрое, экономичное движение вверх. Здесь необходимо избегать излишнего движения кисти, «шлепков» по клавиатуре. Для *staccato*, как и для *legato* первостепенное значение имеет декламационный рисунок мелодии. Поэтому полезно поучить связно те эпизоды, которые впоследствии исполняются отрывисто. Найденное при игре *legato* объединяющее движение послужит правильным ориентиром для *staccato*.

**Арпеджио, аккорды.** Изучение арпеджио целесообразно начинать с их коротких вариантов, которые одновременно подготавливают и технику исполнения аккордов. Кроме того, короткие арпеджио способствуют приобретению навыка правильного интонирования коротких лиг, позиционных последовательностей, основанных на игре *legato* с объединяющими кистевыми движениями. Основная трудность в исполнении длинных арпеджио – подкладывание и перекладывание пальцев. О решении этой проблемы говорилось ранее.

Исполнение аккордов требует точной позиционной подготовленности пальцев, упругой кисти при свободе всей руки. Необходимо придать руке форму «свода», опирающегося на крепкие и цепкие пальцы. Добиться стройности в

звучании аккорда можно лишь при одновременном и точном взятии всех нот, что на первых порах бывает довольно сложно. Для начала можно упростить задачу, добиваясь вначале одновременного исполнения только двух аккордовых звуков в различном сочетании. При взятии аккорда ребенок не всегда слышит составляющие его голоса. Целесообразно продемонстрировать ученику различную окраску звучания аккорда, возникающую при подчеркивании разных его тонов.

***Воспитание пианистических навыков левой руки.*** Необходимость в этом обусловлена фактурой большинства фортепианных произведений, где основные технические сложности сосредоточены в партии правой руки. Недостаточное внимание к развитию самостоятельности левой руки с первых классов может обернуться значительным техническим её отставанием от правой. По существу, работа над развитием левой руки методически ничем не отличается от работы над техникой правой руки. Можно использовать известный приём: левая рука, исполняющая трудный эпизод, дублируется в унисон правой. Она как бы перенимает у правой руки технический навык.

***Этюды на разные виды техники.*** Основной упор делается на развитие независимости движений рук, равноценном развитии беглости пальцев обеих рук, координации. Выполнение разных по рисунку и штрихам партий правой и левой руки, заставляет ученика внимательно относиться к тексту, приучая к сосредоточенной работе, а также подготавливает ребенка к исполнению полифонической музыки.

В дополнение к этюдам русских и советских композиторов следует использовать и инструктивные этюды лучших западноевропейских авторов. Из этюдов, рассчитанных на первые 3-4 года обучения, можно использовать сборники К.Черни (ред. Г. Гермера), А. Лемуана соч.37, А. Бертини соч. 100, А.Лешгорна соч. 65. Начиная с IV класса школы, можно постепенно переходить к более трудным этюдам К. Черни (соч.299), А. Лешгорна (соч. 66) В последних классах школы, наряду с этюдами Г. Крамера, М. Клементи и К.Черни (ор.740), следует пользоваться этюдами романтического стиля – М. Мошковского, Ф. Листа (Юношеские этюды), Э. Грига и др.

Еще несколько советов к изучению этюдов. Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материалом и закреплению его в памяти. Разучивая этюд, необходимо его играть именно теми движениями, с той фразировкой и с теми динамическими оттенками, которые понадобятся при быстром его исполнении. Ни звука вне слухового контроля – таким должно быть основное требование к учащемуся. Это во многом связано с воспитанием внимательности к музыке, сосредоточенности, привычки вслушиваться в звучащую ткань произведения.

Учащиеся, творчески осваивающие художественный репертуар, обычно хорошо играют и этюды.

И в заключение несколько слов об упражнениях. В статье «Путь к мастерству» С.Е. Фейнберг так излагал свои методические установки:

- «Упражнение должно быть, по возможности, связано с текущей творческой работой пианиста и направлено к решению определённой эстетической задачи.
- Необходимо научиться отделять трудное от легкого: то, что выходит от того, что не удаётся. Пианист не должен работать над мнимыми трудностями.
- Упражнение должно быть легче той трудности, которую вы хотите преодолеть.
- Упражнение должно быть построено на простых, естественных элементах пианистической техники.
- Упражнение должно быть коротким.
- Упражнение строится по принципу «от простого к сложному», а не наоборот.
- Упражнение может быть построено на «обмене опытом» между правой и левой руками.
- Упражнение должно выполняться с максимальным техническим совершенством.
- Необходимо, упражняясь, следить за красотой звука, за целесообразной пластичностью и полной свободой движения». [3, стр.103]

#### Список литературы:

1. Николаев А.А. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 1 [Текст]: Моск. Ордена Ленина гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Кафедра истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано – Москва; Ленинград; Музгиз, 1950. – 218 с.
2. Натансон В. Заметки педагога. – В кн.: Вопросы фортепианной педагогики. Выпуск 1 – Москва; Музгиз, 1963. – 200с.
3. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Выпуск 1 – Москва; Музыка, 1965. – 246 с.

**Ардуванова Е. Р. Создание проекта «Пространство сказки»**  
(ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», г. Сыктывкар,  
преподаватель)

Проектная деятельность для преподавателя – один из самых актуальных вопросов современной педагогики. Умение создавать проекты является одним из основных характеристик современного человека, действующего в педагогическом пространстве культуры и искусства.

Данный проект «Пространство сказки» был создан на объединении классической фортепианной музыки в аранжировке для синтезатора, литературного текста и художественных иллюстраций для детей дошкольного возраста на базе учебного плана Колледжа искусств по дисциплине «Дополнительный инструмент. Синтезатор» для отделения Инструментальное исполнительство (Фортепиано). При помощи данного проекта происходит знакомство детей дошкольного возраста с музыкальным классическим и современным искусством в интересной, доступной форме. В нём используются тексты сказок и историй, видеоряды с иллюстрациями текста и декораций, а также лучшие образцы русской и зарубежной фортепианной литературы великих композиторов. Важно, что музыка, которая является основой проекта, была написана для детей и о детях, что способствует лучшему восприятию музыкальных произведений.

Цель проекта: популяризация классической музыки, адаптированной для исполнения на синтезаторе среди детей дошкольного возраста, что также является и особой формой профориентационной работы. При участии в этом проекте студентов нашего колледжа, в том числе реализуется учебный план в части исполнительской деятельности.

Ожидаемый результат проекта: в доступной форме прививать у детей дошкольного возраста навыки активного восприятия музыки, обогащать их музыкальный опыт и знания.

При создании проекта, направленного на определённую возрастную аудиторию, был подобран материал, который по психологическим параметрам отвечает следующим художественно-педагогическим требованиям:

- быть художественным, эмоционально насыщенным;
- быть содержательным и занимательным по сюжету;
- быть мелодичным в музыкальном отношении;
- быть простым по форме и доступным по содержанию.

При создании проекта были пройдены несколько этапов.

Первым этапом в создании проекта был отбор сказок как основного материала. Сказки отбирались по принципу доступности, увлекательности, небольшого объёма. Некоторые сказки объединены определённой тематикой. Например, «зимние» сказки, такие как: «Снегурочка», «Щелкунчик», «12 месяцев», «Снежная королева». Выбранные тексты создают понятную и приятную для детей новогоднюю атмосферу. Важно, что разнообразные настроения, эмоции, чувства ребёнка наиболее продуктивно вызывают знакомые ему художественные образы, что также повлияло на выбор литературных сюжетов, которые ориентированы на детей 3-6 лет. При работе с текстом иногда требуется дополнительная корректировка для определённых временных рамок выступлений.

Вторым этапом создания проекта был подбор музыкального сопровождения к тексту, создание аранжировок. Учитывая, что слушание музыки связано с художественно – образным мышлением, восприятие этой музыки в красочных образах показывает детям явления, события окружающей действительности.

При выборе музыкального материала основной задачей было создание особенного характера каждого образа сказок. В связи с этим иногда определённая музыкальная пьеса выступает в роли лейтмотива и повторяется при появлении в сценарии определённого героя. В данном проекте музыка и текст объединены следующим образом: Русская народная сказка «Снегурочка» звучит в сопровождении музыки из «Детского альбома» П.И. Чайковского; «Снежная королева» Г.Х. Андерсена звучит с пьесами из сборника М. Таривердиева «Настроения», сказка «12 месяцев» С. Маршака – с произведениями Р. Шумана из «Детских сцен», «Щелкунчик» озвучивается музыкой из одноимённого балета П.И. Чайковского.

Третий важный этап в создании проекта – подготовка исполнителями аранжировок на заданную музыку, распределение музыкального материала и литературного текста во временных рамках выступлений, подбор художественных иллюстраций. Так как проект рассчитан на детей дошкольного возраста, показ литературно-музыкальной композиции редко превышает 30 минут. Далее следуют сводные репетиции с исполнителями аранжировок на синтезаторе, ведущей, которая озвучивает литературный текст и осуществляет показ презентации с художественными иллюстрациями при помощи мультимедиа.

Когда проект находится в стадии репетиций, приходит черёд четвёртого этапа поиска слушателя. Так как проект ориентирован на детей дошкольного возраста, то основной площадкой для выступлений являются детские сады города Сыктывкара. Так же заинтересованность проявляют различные детские

центры, занимающиеся досугом дошкольников, музеи города, детские библиотеки.

Для распространения своего опыта создания такого проекта в качестве продукта проектной деятельности среди заинтересованных преподавателей осуществляются выступления на курсах повышения квалификации, творческих школах, конференциях различного уровня.

#### Список литературы:

1. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе: М.: «Просвещение», 1983. - 222 с.
2. Беляева-Экземплярская С.Н. О психологии восприятия музыки: М.: «Музыка», 1923.-125 с.
3. Бечак Б.А. Воспитание искусством: М.: Просвещение, 1981. - 280 с.
4. Вендрова Т.Е., Писарева И.В. Воспитание музыкой: М.: 1991.- 50 с.
5. Восприятие музыки: Сб. статей под ред. В.Н. Максимова: М.: Музыка, 1980. - 256 с.
6. Дмитриева Л.В., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания в школе: М.: Просвещение, 1989 - 206 с.
7. Знаменская И.А. Музыкально-языковой словарь и его роль в формировании слушательской культуры школьников: Ростов Н/Д: Изд-во обл. ИУУ, 1990. - 19 с.
8. Кадцин Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: М.: Высш. Шк., 1990. - 303 с.
9. Мазель А.А. Вопросы анализа музыки: М.: Сов. композитор, 1991. - 376 с.
10. Мой мир в диалоге искусств: Ставрополь: ИРО, 1996. - 208 с.
11. Музыка детям. Вопросы музыкально-эстетического воспитания, сост. Л. Михеева: Л.: Музыка, 1970. - 340 с.
12. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки: М.: Музыка, 1988. - 254 с.
13. Полунина В.Н. Искусство и дети: М.: Просвещение, 1982. - 191 с.
14. Радынова О.П. Слушаем музыку: М.: Просвещение, 1990. - 158 с.
15. Чернов А.А. Как слушать музыку: М.-Л.: 1964. - 60 с.

## **Безносова Т. Н. Музыка композиторов Республики Коми в воспитательном процессе**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Правильно поставленное инструментальное обучение определяется прежде всего пробуждением у обучающегося глубоко интереса к музыке. Творчески мыслящий ученик отличается богатством внутренних переживаний, их тонкостью и глубиной от тех, кто способен лишь усваивать знания. Мы должны развивать у них способность чувствовать, понимать, любить музыкально-художественные ценности.

В гимназии искусств углубленно изучают коми язык, приобретают специальности танцоров, художников, исполнителей на различных музыкальных инструментах.

Исходя из того, что учебный процесс в гимназии искусств имеет ярко выраженную направленность профессиональной ориентации обучающихся, основной задачей для нас является формирование комплекса знаний, умений и навыков обучающихся. Изучению коми национального искусства мы также отводим важное место.

В конце 70-х годов, когда был создан Союз композиторов республики, музыкальная культура Коми АССР вышла на новый рубеж. Состав Союза композиторов Коми АССР сугубо интернационален, что тоже способствует проявлению индивидуальности (А. Рочев, М. Герцман, В. Брызгалова, С. Васильев, Н. Герстле, С. Носков; и старшее поколение – А. Осипов, П. Чисталёв, Я. Перепелица). У каждого из коми композиторов свои жанровые и стилистические пристрастия [1, с. 13].

Познакомимся с коми музыкальным искусством на примере творчества трех поколений коми композиторов: Я. Перепелица (1927 – 1990), С. Васильев (1954 г.р.), Н. Осипова (1970 г.р.).

Творчество Я. Перепелицы – это целая эпоха в истории музыкальной культуры коми народа.



*Я.С. Перепелица*

У каждого народа есть свои герои, свои национальные мелодии. Музыкальный язык Я. Перепелицы рождён национальным коми фольклором, интонациями народных песен, хотя композитор нигде не использует прямого цитирования какого-либо напева. Древнейший вид музыкального фольклора – коми-плачи, причеты, основанные на архаичных попевках из трёх-четырёх звуков, и основываются на эпосе, былинах. По мере того, как былина становилась все более редкой участницей фольклорного музицирования, она занимала все большее место в профессиональной музыке. Интонации былинных напевов вошли в русскую классическую музыку. Именно они придают ей обычно несколько суровый эпический колорит. Это в наибольшей степени заметно в музыке А.П. Бородина и С.С. Прокофьева.

В музыке Якова Сергеевича Перепелицы отражена душа коми народа, народа мужественного, трудолюбивого, поэтичного. Его музыка – извечная борьба любви, добра и красоты с коварством, злом и жестокостью. Композитор обладал ярким, мелодическим даром, его музыка национальна по колориту и в этом, может быть, секрет популярности.

Вспомните его произведения: это и первый коми национальный балет – «Яг Морт», который был написан по предложению только что открывшегося в 1958 г. Сыктывкарского музыкального театра. Впервые балет-легенда был поставлен в дни празднования 40-летия образования Коми АССР (1961 г.), затем показан в Москве, в Кремлевском дворце и по Центральному телевидению СССР.

Им написано музыка к 20 драматическим спектаклям, концертино для фортепиано с оркестром, оратория «Рождённая Великим Октябрём», «Реквием памяти сыктывкарцев, погибших в годы Великой Отечественной войны». Его перу принадлежат произведения для оркестра народных инструментов, различных ансамблей. Музыка необычайно искренна и вдохновенна. Особое место в творчестве Я. Перепелицы занимают песни, которых он написал свыше двухсот («Песня о Сыктывкаре» – символ столицы Республики Коми, «Деревенька моя», «Коми ань» и другие).

В 1971 году состоялась премьера оперы «На Илыче». Здесь повествуется о нелёгкой жизни таёжных охотников в образах одной коми семьи, в Приуралье, на Илыче. В опере композитор органично связывает танцевальную Сюиту с музыкальным содержанием. Самый яркий ное Сюиты – это Танец охотников – с его воинственной, упругой, решительной и необыкновенно пластичной темой, основанной на смене чёткого и нечёткого метра, акцентированной, с точными, хореографически зримыми оборотами. Главное в опере – создание цельных народных характеров [1, с. 59].

Познакомимся с творчеством современного композитора Станислава Васильева. В своих произведениях он обращается к различным жанрам вокальной и инструментальной музыки, пишет музыку к детским спектаклям «Пеппи – Длинный Чулок» (по пьесе А. Линдгрен) и «Тише, кот на крыше, или Приключения четырёх котов» (по пьесе М. Кушнир). Это детские спектакли, поэтому музыка к ним простая, образно-конкретная, связанная со словом. Однако простота их современна, свежа и покоряет чистотой чувства и изысканной мелодикой [1, с. 208; 3, с. 43].



*С.П. Васильев*

Васильев тяготеет в целом к инструментальному жанру. Познакомимся с его «Тарантеллой», объяснив ученику, что это народный итальянский танец. Название происходит от ядовитых пауков (тарантулы). Но возможно, и танец, и пауки, получили название от города Таранто. Это очень темпераментный, зажигательный танец, темп быстрый, стремительный.

В ритмической основе всегда лежат упорно кружащиеся триоли, острые пунктирные фигуры. Движение тарантеллы очень характерно и выразительно, легко узнаваемо. Его широко использовали композиторы как для самостоятельных пьес, так и для отдельных частей крупных сочинений – сонат, симфоний, концертов. Популярны фортепианные тарантеллы М. Глинки, Ф. Листа, Ф. Шопена. Вот и С. Васильев обратился к этому танцу.

Много музыки, посвященной детям пишет талантливый композитор, преподаватель Гимназии искусств при Главе Республики Коми Наталия Владимировна Осипова.



*Н.В. Осипова*

Особо можно выделить фортепианные ансамбли для четырёх и восьми рук, которые композитор сочиняет для младшей, средней и старшей возрастных групп. Образы музыкальных произведений предельно разнообразны и порой контрастны. Это романтические герои в пьесах «Пьеро» и «Кай и Герда», картины природы в пьесах «Утро в Парме», «Китайский дневник», национальные мотивы в «Фантазии на коми народные темы», «Пелысь».

Современный герой в музыкальных произведениях Наталии Осиповой хрупкий, но не изнеженный персонаж, подверженный мечтаньям и человеческим страстям. В пьесе «Пьеро» герой нервный и влюблённый – это подчёркивается активной фактурой первого и третьего разделов пьесы, а в среднем разделе певучая и красивая кантилена в первой партии ансамбля напоминает шопеновские бесконечные мелодии, ведь Пьеро безнадежно влюблён.

В произведении «Кай и Герда» используются звукоизобразительные приёмы: колющие хроматические мотивы иллюстрируют холодный заснеженный пейзаж, «наплывы» фигураций звучат, как порывы ветра в полярную ночь. Образы зла «проступают» сквозь нагромождённые созвучия в различных тональностях.

Композитор Наталия Осипова посвящает свои произведения национальной тематике. В произведении «Пелысь» для двух флейт, трубы, тромбона, виолончели, ударных и фортепиано использована тема песни «Паськыд гажа улича», звучит произведение эпично, напоминая бурлацкие русские песни. В фантазии флейты и фортепиано звучит тема «Уна нывъяс» прозрачно и светло. Композитор говорит о национальных корнях, которые питают и дают вдохновения для творчества.

Многожанровая палитра творчества коми композиторов. У каждого из коми композиторов свои жанровые и стилистические пристрастия. Представлены почти все существующие жанры: опера, балет, музыкальная

комедия, симфоническая, камерно-инструментальная и вокальная музыка, песенный жанр [1, с. 311].

Музыка композиторов Республики Коми должна звучать, вне исполнения она не существует. Она должна с большей отдачей включиться в планомерный и непрерывный процесс нравственного воспитания молодежи.

Задача у гимназии конкретна: растить национальные кадры. Выпускники продолжают обучение в ВУзах и СУзах республики, становятся артистами профессиональных и самодеятельных народных коллективов.

Обучающиеся с удовольствием исполняют произведения композиторов Республики Коми на концертах и конкурсах.

Один из ведущих композиторов нашей современности Р.К. Щедрин говорил: «Музыка – это огромный мир, окружающий человека... Как воздушное пространство, как солнечная система, - такой же необозримый и бескрайний» [1, с. 306].

Музыка композиторов Республики Коми исполняется, издается, она востребована музыкантами и слушателями республики и России!

#### Список литературы:

1. Герстле Н.Ф. Композиторы Республики Коми. Оренбург: Издательство ИП Кострицын, 2016, 343 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1999, 239 с.
3. Союз композиторов Республики Коми 1978 – 2008. Библиографический справочник. Сыктывкар, 2008, 345 с.

## **Беляева Е. В. Система организации работы преподавателей дмш и дши по самообразованию как средство профессионального развития**

*(МБУДО «ДМШ» п.г.т. Краснозатонский, г. Сыктывкар, преподаватель)*

В представленной работе рассматривается планомерная система по организации работы преподавателей ДМШ и ДШИ над темами самообразования. Представлены материалы, где прописаны условия, формы, методы и критерии взаимодействия с кадрами. Материал, изложенный в работе, является обобщением опыта работы по системе самообразования преподавателей в МБУДО «ДМШ» п.г.т. Краснозатонский г. Сыктывкара.

Одним из направлений методической работы учреждения является организация повышения квалификации педагогов.

Практикуются разнообразные формы работы с педагогами, способствующие повышению их квалификации, в том числе:

- обучение на курсах,
- самообразование,
- участие в методической работе учреждения, района, города.

Безусловно, все это оказывает влияние на развитие профессионализма преподавателей, но первой ступенью совершенствования профессионального мастерства педагога является самообразование.

Определение слова «самообразования» можно сформулировать как - многокомпонентная личностно и профессионально значимая самостоятельная познавательная деятельность педагога, включающая в себя общеобразовательное, предметное, психолого-педагогическое и методическое самообразование. А. Дистервег говорил: «Воспитание, полученное человеком, закончено, достигло своей цели, когда человек настолько созрел, что обладает силой и волей самого себя образовывать в течение дальнейшей жизни и знает способ и средства, как он это может осуществить.»

Совершенствование качества обучения и воспитания в ДМШ напрямую зависит от уровня подготовки педагогов. Неоспоримо, что этот уровень должен постоянно расти, и в этом случае эффективность различных курсов повышения квалификации, семинаров и конференций невелика без процесса самообразования преподавателя. В основе самообразования лежит интерес занимающегося в сочетании с самостоятельным изучением материала.

Если процесс образования преподавателя:

1. Осуществляется добровольно;
2. Осуществляется сознательно;
3. Планируется, управляется и контролируется самим человеком;

4. Требуется, для совершенствования каких-либо качеств или навыков педагога, то речь, несомненно, идет о самообразовании.

Самообразование педагога – это необходимое условие его профессиональной деятельности. Для того, чтобы учить других, нужно знать больше, чем все остальные. Причем преподаватель должен иметь знания в различных сферах общественной жизни, ориентироваться в современной политике, экономике и др. Способность к самообразованию не формируется у педагога вместе с дипломом педагогического ВУЗа. Эта способность определяется психологическими и интеллектуальными показателями каждого отдельного человека. Не всегда этот процесс самообразования реализуется на практике должным образом. Причинами это являются: отсутствие времени, нехватка источников информации, отсутствие стимулов или излишнее давление различных обстоятельств жизни человека, и др., но в первую очередь отсутствие потребности.

Специфика педагогической деятельности такова, что для эффективной деятельности педагог должен владеть психологией, педагогикой, иметь общий высокий уровень культуры, обладать большой эрудицией. Этот перечень далеко не полон. Но без этих навыков он не может эффективно учить и воспитывать. Попробую перечислить немногие основные направления, в которых педагог должен совершенствоваться и заниматься самообразованием:

- психолого-педагогическое (ориентированное на учеников и родителей)
- психологическое (общение, искусство влияния, лидерские качества)
- методическое (педагогические технологии, формы, методы и приемы)
- правовое
- эстетическое (гуманитарное)
- информационно-компьютерные технологии
- охрана здоровья.

Суть процесса самообразования заключается в том, что педагог самостоятельно добывает знания из различных источников, использует эти знания в профессиональной деятельности, развитии личности и собственной жизнедеятельности. Каковы же эти источники знаний, и где их искать?

Везде: телевидение; газеты и журналы; различная литература (методическая, научно-популярная, публицистическая, художественная и др.); интернет ресурсы; видео, аудио информация на различных носителях; курсы, семинары и конференции; мастер-классы и открытые уроки; мероприятия по обмену опытом; посещение экскурсий, театров, выставок, музеев, концертов и т.д.

Все формы самообразования можно условно поделить на две группы:

1. индивидуальная	2. групповая.
В индивидуальной форме инициатором является сам педагог, однако руководители методических структур могут инициировать и стимулировать этот процесс.	Групповая форма в виде деятельности методического объединения, семинаров, практикумов, курсов повышения квалификации и др.

Если представить деятельность учителя в области самообразования списком глаголов, то получится: читать, изучать, апробировать, анализировать, наблюдать и писать. Что для этого необходимо делать?

Изучать и внедрять новые педагогические технологии, формы, методы и приемы обучения.

- Посещать мероприятия коллег и участвовать в обмене опытом.
- Периодически проводить самоанализ своей профессиональной деятельности.

Теперь сформулирую конкретные виды деятельности, составляющие процесс самообразования, напрямую или косвенно способствующие профессиональному росту любого педагога:

- чтение конкретных педагогических периодических изданий, методической, педагогической и предметной литературы;
- посещение семинаров, тренингов, конференций, мероприятий, систематическое прохождение курсов повышения квалификации
- проведение открытых мероприятий для анализа со стороны коллег, дискуссии, совещания, обмен опытом с коллегами;
- организация внеклассной деятельности;
- поддержание своего музыкально – исполнительского уровня;

изучение информационно-компьютерных технологий.

На основании этого каждый педагог составляет личный план самообразования для профессионального роста.

Каждая деятельность бессмысленна, если в ее результате не создается некий продукт. В личном плане самообразования обязательно должен быть список результатов, которые должны быть достигнуты за определенный срок. Каковы могут быть результаты самообразования педагога на некотором этапе?

- разработанные или изданные методические пособия, статьи, программы, сценарии, исследования;
- разработка новых форм, методов и приемов обучения;
- доклады, выступления;
- разработка дидактических материалов, тестов, наглядностей;

- выработка методических рекомендаций по применению новой технологии;
- разработка и проведение открытых мероприятий по собственным темам самообразования;
- проведение тренингов, семинаров, конференций, мастер-классов, обобщение опыта по исследуемой проблеме (теме).

Самообразование педагога будет продуктивным, если:

- в процессе самообразования реализуется потребность педагога к собственному развитию и саморазвитию;
- педагог понимает как позитивные, так и негативные моменты своей профессиональной деятельности а, следовательно, является открытым для изменений;
- педагог обладает развитой способностью к рефлексии (под рефлексией понимается деятельность человека, направленная на осмысление собственных действий, своих внутренних чувств, состояний, переживаний, анализ этой деятельности и формулирование выводов);
- педагог обладает готовностью к педагогическому творчеству;
- осуществляется взаимосвязь личностного и профессионального развития и саморазвития.

Компоненты готовности педагога к самообразованию:

1. Когнитивный компонент (базовая культура личности, профессиональные знания, готовность и умение их применять);
2. Мотивационный компонент (осознание личной и общественной значимости непрерывного образования);
3. Нравственно - волевой компонент (любопытность, критичность, трудоспособность);
4. Организационный компонент (умение выбрать источники познания и формы самообразования).

**Уровни самообразовательной деятельности:** адаптивный; проблемно-поисковый; инновационный.

**Цели самообразования педагога:**

- Расширение общепедагогических и психологических знаний с целью обогащения и совершенствования методов обучения и воспитания.
- Углубление знаний по разным методикам.
- Овладение достижениями педагогической науки, передовой педагогической практики.
- Повышение общекультурного уровня педагога.

**Технология самообразования:**

- Общение с высококлассными педагогами.
- Решение конкретной задачи, имеющей практический характер.
- Критический обзор периодической печати.
- Индивидуальный план самообразования.

Несмотря на то, что определены уровни, цели и технологии, организованное самообразование преподавателей продолжает оставаться наиболее труднореализуемой задачей. Решая эту проблему в нашей школе, мы находим такие формы, методы и критерии взаимодействия, которые ненавязчиво подталкивают каждого педагога к повышению своих теоретических и практических знаний, умений и навыков. Поставленные цели привели МО школы к разработке «положения о работе над темами самообразования», которое стало регулировать и помогать преподавателям в индивидуальной работе. Был создан целый комплекс условий для профессионального роста каждого педагога, первое из которых – это мотивационное условие постепенного вхождения и приучения педагогического коллектива к постоянной работе над самообразованием. Система методических мероприятий должна быть подчинена главной цели – стимулированию педагогов в профессиональном самосовершенствовании. Можно объединить нескольких преподавателей в работе над темой, близкой к содержанию годовой задачи поставленной МО отделения или учреждения. Если учреждение готовится к инновационной или экспериментальной работе, то вопросы самообразования включаются в тематику экспериментальной деятельности. К методическим мероприятиям относятся: открытые занятия, заседания МО (методического объединения), семинары, педагогические и методические советы, конференции, форумы, курсы повышения квалификации и др.

Порядок работы над темой самообразования:

1. Выбор темы и сроков работы.
2. Составление индивидуального плана.
3. Отслеживание педагогом работы по теме.
4. Результаты работы и формы его представления.
5. Работа методиста по учету тем самообразования.
6. Рассмотрим подробнее каждый пункт.

**1. Выбор темы и установление сроков работы.** В начале учебного года педагоги выбирают тему самообразования и фиксируют ее в планах МО отделения. Тема самообразования формируется исходя: из методической темы отделений учреждения; затруднений педагогов в работе; специфики их индивидуальных интересов.

Темы для самообразования могут подбираться с учетом индивидуального опыта и профессионального мастерства каждого педагога. Они всегда связаны с прогнозируемым результатом (что мы хотим изменить) и направлены на достижение качественно новых результатов работы - на повышение эффективности воспитательной работы, выработке новых педагогических приемов и методик или созданию научных работ. Срок работы над темой определяется индивидуально и может составлять от двух до пяти лет.

**2. Составления индивидуального плана.** Существуют разные варианты написания индивидуального плана самообразования. На МО отделения можно познакомить педагогов с примерным планом работы над темой, который может быть представлен в форме таблицы:

**Примерный индивидуальный план работы педагога над темой**

Ф.И.О. Должность	КПК	Тема учреждения (отделения)	Индивидуальная методическая тема:	Цели самообразования:	Задачи:	Планируемые результаты:	Форма и срок отчета:
---------------------	-----	--------------------------------	---	--------------------------	---------	----------------------------	-------------------------

<i>Этапы</i>	<i>Содержание работы</i>	<i>Сроки</i>
I. Диагностический	Анализ затруднений. Постановка проблемы. Изучение литературы по проблеме и имеющегося опыта.	I год работы над темой.
II. Прогностический	Определение цели и задач работы над темой. Разработка системы мер, направленных на решение проблемы. Прогнозирование результатов.	I год работы над темой.
III. Практический	Внедрение ППО (примерного плана образования), системы мер, направленных на решение проблемы. Формирование методического комплекса. Отслеживание процесса, текущих, промежуточных результатов. Корректировка работы.	II год; (III), (IV).
IV. Обобщающий	Подведение итогов. Оформление результатов работы по теме самообразования. Представление материалов.	III год, (IV), (V).
V. Внедренческий	Использование опыта самим педагогом в процессе дальнейшей работы. Распространение.	В ходе дальнейшей педагогической деятельности.

**3.Отслеживание педагогом работы по теме.** В помощь педагогу для отслеживания работы над темой подготовлены следующие формы:

**Банк данных литературы по теме » \_\_\_\_\_ »**

№ п/п	Название	Автор	Издательство	Год выпуска

**Посещение методических мероприятий:**

№ п/п	Мероприятие	Тема мероприятия	Дата проведения	Приобретенный опыт

Ежегодно педагоги сдают отчеты по работе над темой по самообразованию, согласно примерному плану. По окончании работы над темой самообразования сдаётся итоговый отчёт.

Ф.И.О. Должность	КПК Дата, тема.	Тема учреждения (отделения)	Индивидуальная методическая тема:	Срок и период работы над темой:	Цели. Задачи.	Изучена литература:	Посещены открытые занятия, заседания МО, РМО, семинары и другие мероприятия:	Наработанный материал:	Форма представления материалов:
анализ, выводы и рекомендации для других преподавателей.									

Организация самоконтроля дает возможность:

- Четко планировать свою работу;
- Осуществлять систематический контроль за своей работой;
- Организовывать дифференцированный подход к деятельности обучающихся;
- Более эффективно и качественно осуществлять работу;
- Улучшить самоорганизацию;
- Найти потенциальные возможности для собственного роста и роста обучающихся.

Чем больше информации, методов и инструментов в своей работе использует педагог, тем больше эффект от его работы. Но какой бы современный компьютер и самый быстрый Интернет не обеспечить себе под рукой, самое главное – это желание работать над собой и способность творить, учиться, экспериментировать и делиться своими знаниями и опытом, приобретенными в процессе самообразования.

**4. Формы представления результатов работы.** Результат работы по теме самообразования может быть представлен в форме: докладов, рефератов, статей в журналах, программ обучения, дидактических материалов методических пособий, научно-методических разработок. Кроме того, в процессе работы над темой самообразования и по ее завершению педагог представляет наработанный материал. Отчеты по самообразованию могут быть частью любого методического мероприятия и формы представления могут быть различны.

***Важно помнить:***

Знания по какому-либо вопросу, приобретаемые из одного источника, должны дополняться другими сведениями. Это заставляет занимающегося сравнивать, анализировать, делать выводы и формировать свое собственное мнение по данному вопросу.

Необходимо научиться пользоваться библиотечными каталогами. Это сократит время поиска нужной литературы, так как многие карточки содержат краткую аннотацию или перечисление основных вопросов, раскрываемых в книге.

Важно уметь собирать, накапливать и хранить сведения, факты, выводы. Они пригодятся для выступления на семинарах, педагогических советах, участия в дискуссиях и т. д.

Таким образом, вся наша работа должна быть организована так, чтобы самообразование стало потребностью для каждого педагога. И очень важно, чтобы организация самообразования не свелась к формальному ведению дополнительной отчетной документации (планы, выписки, конспекты).

Подводя итог, еще раз хочу подчеркнуть, что формы самообразования многообразны и результатом усилий педагога являются совершенствование работы с детьми, рост его профессионального мастерства.

#### Список литературы:

1. Аракелова А.О. «О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств. – М.: Минкультуры России, 2012.
2. Березина В. А. Дополнительное образование детей в современных условиях// Нормативные документы образовательного учреждения. – 2006. – №3. – с. 17-19.
3. Буйлова Л. Н., Кочнева С. В. Организация методической службы учреждений дополнительного образования.– М.: Владос, 2001.– 158 с.
4. Буйлова Л.Н. Стандартизация дополнительного образования детей// Стандарты и мониторинг в образовании. 2010. – № 3 – С. 4-10.
5. Гирба Е. Ю. Методическая работа как механизм управления качеством образования: учебно-методическое пособие. – Серпухов.: МОУДПО «Учебно-методический центр», 2010. - 100 с.
6. Хуртова Т. В., Дорошенко Е. Ю. Методическая работа в школе. – Волгоград: «Учитель», 2016.-102 с.
7. Эндзинь М. П. Различные модели методической службы в развивающейся школе //Ментор.– 2006 –№ 1.
8. Щетинская А. И. Развитие творческого потенциала педагога в условиях совершенствования дополнительного образования детей: автореф. дис. д-ра пед. наук. - Казань, 1999. – с.22

## **Галушка И. В. Особенности работы с малыми формами ансамблей**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Ансамблям баянистов/аккордеонистов принадлежит значительное место в музыкальной культуре нашей страны, как в профессиональном исполнительстве, так и любительском музицировании. Среди известных коллективов в истории баянного ансамблевого исполнительства нельзя не отметить Сыктывкарское трио баянистов (В. Волохов, В. Данилочкин, В. Майсерик), лауреата II Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах в Ленинграде. Ансамбль с характерным только ему исполнительским почерком, самобытностью и стилем, отличающим его от других подобных ансамблей, внес неоценимый вклад в развитие отечественного баянного искусства.

Сегодня ансамблевое исполнительство успешно развивается по всему миру, придавая новый импульс, творческому развитию богатейших культурных традиций, пробуждая нестандартно мыслящих педагогов детских школ искусств к более активному освоению коллективных форм работы, стимулируя интерес современных обучающихся-баянистов, аккордеонистов к занятиям музыкой.

Отрадно, что последние годы отмечены публикацией ряда работ, в которых рассматриваются комплексные задачи ансамблевого музицирования в дуэте и трио баянистов/аккордеонистов в детских школах искусств. Это пособие В. Ушенина «Школа ансамблевого музицирования баянистов», нотная литература современных авторов музыки для баяна и аккордеона: А. Доренского, Г. Беляева, А. Коробейникова, Л. Архиповой и др., что позволяет использовать в репертуаре весьма разнообразный художественный материал, призванный украсить концертные программы юных музыкантов и способствует успешному решению многочисленных дидактических проблем на этапе обучения в музыкальной школе. Тем не менее, проблема высокохудожественного репертуара, который бы в полной мере был способен раскрыть наиболее сильные стороны ансамблевого звучания современных концертных баянов, аккордеонов пока остается открытой. Следует также отметить, что в детских школах искусств, уровень требований в классах по специальному инструменту и ансамблю, чаще всего, неодинаков, а к занятиям в классе ансамбля преподаватели подходят недостаточно ответственно. Комплектование составов ансамблей малых форм зачастую проходит формально, без учета индивидуальных особенностей обучающихся.

Опыт показывает, что одной из наиболее перспективных ансамблевых форм в детской школе искусств являются дуэты и трио баянистов/аккордеонистов. Они мобильные, их легче организовать и подобрать репертуар. Но игра в инструментальном ансамбле малых форм имеет свои

специфические сложности. Каждая партия всегда на виду и один исполнитель не может «спрятаться» за спину другого. Даже самый незначительный художественный брак одного из ансамблистов сразу же намного снижает общий уровень игры. Следовательно, в отличие от более многочисленных ансамблей, партнеры дуэтов (трио) должны быть приблизительно равноценными по исполнительскому уровню. И что самое важное, обучающийся должен усвоить с первого занятия в ансамбле то, что исполняет произведение он не один. В связи с этим перед ним ставится ряд требований, отличающихся от тех, которые предъявляются ему в специальном классе. Важно чтобы участники ансамбля:

- были проникнуты единым пониманием изучаемого произведения;
- учились слушать друг друга;
- умели услышать, выделить главное и чтобы это главное, как можно убедительнее и ярче прозвучало;
- умели в своей партии создать звуковое сопровождение, соответствующее настроению музыкальной мысли, которая проходит у другого инструмента и, наоборот, когда это требует музыка, быть убедительными в исполнении своей партии.

Научиться всему этому возможно лишь в результате большой кропотливой и настойчивой работы, как преподавателя, так и систематической самостоятельной работы обучающегося. Для этого целесообразно начинать с изучения несложных произведений, где партия не представляет особых трудностей для исполнения, а ансамбль, не требует от обучающегося большой выдержки и наличия ансамблевых навыков. Изучая произведения не соответствующее техническим возможностям, что часто случается в практике, обучающийся заботится лишь о том, как сыграть свою трудную партию, а не о художественном содержании музыки и тем более не о звучании ансамбля в целом. Следовательно, для успешного обучения ансамблевой игре большое значение имеет постепенность и последовательность в приобретении навыков.

Основные требования игры в ансамбле заключаются в следующем: для достижения полноценного ансамбля недостаточно того, чтобы каждый из участников ограничился только хорошим исполнением своей партии. Нужно помнить, что даже безупречное исполнение своих партий в отдельности не является залогом сыгранности и полноценного звучания ансамбля. В процессе занятий в классе ансамбля и самостоятельной работы над произведением участники ансамбля договариваются о характере музыки, согласовывают фразировку, динамику и приходят к единой интерпретации произведения. Применительно к организации ансамблевого музицирования баянистов/аккордеонистов, наряду с общими качествами, свойственными всем

видам ансамблей, следует подчеркнуть особую роль артикуляционно-штриховой культуры звукоизвлечения, обусловленной единством трактовки различных штрихов, тембров и их комбинаций. Формирование единой штриховой культуры у каждого участника ансамбля связано с осознанием восприятия природы инструмента, процесса звукообразования на баяне/аккордеоне.

Взаимосвязь музыкальных образов, проникновение исполнителей в музыкальное содержание и фактуру каждой партии, единство мыслей и чувств – все это взаимно обогащает исполнение каждого из участников ансамбля, органично дополняя друг друга, дает ощущение хорошей сыгранности (внутреннего ансамбля). Особенно важно добиваться сыгранности ансамбля через понимание, ощущение характера музыки, внутреннего смысла ее мелодии и фразировки, органичности развития, динамики кульминаций и т.д. Отсюда вывод: следует идти от музыки к ансамблю, а не от ансамбля к музыке.

Таким образом, исполнительская техника в ансамбле баянистов/аккордеонистов предполагает целый комплекс средств выражения: с одной стороны – свободное владение инструментом каждым из участников ансамбля, с другой – координацию темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров и ряда других элементов музыкального произведения. Большое значение в ансамбле придается принципам аранжировки, вопросам соотношения тембровых регистров, особенностям работы над меховедением, проблемам предконцертной подготовки и концертных выступлений. Внимательное изучение и воплощение в жизнь этих вопросов является надежным основанием дальнейшего успешного развития ансамблевого искусства.

В гимназии ансамблевому музицированию уделяется большое внимание, оно заметно прогрессирует на отделении народных инструментов. Ансамбль аккордеонистов «Гармония» тому наглядное подтверждение. Коллектив был создан в 2001 году. За период своего существования состав ансамбля менялся от дуэта до квартета и был участником многочисленных концертов и конкурсов. Без преувеличения можно сказать, что именно игра в ансамбле «Гармония» способствует воспитанию юных музыкантов-народников, расширяет их кругозор, стимулирует развитие художественного вкуса, а преподавателями отделения активно поддерживаются традиции отечественной ансамблевой баянной/аккордеонной школы.

#### Список литературы:

1. Брызгалин, В.С. Радостное музицирование. Антология ансамблевой музыки. – Челябинск, 2012.
2. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика/В.В. Крюкова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002 - 280 с.

3. Липс, Ф. Искусство игры на баяне/Ф. Липс. – М.: Музыка, 2004-144 с.
4. Ушенин, В. Школа ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов)/В. Ушенин. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011- 104 с.
5. Шрамко, В. Класс ансамбля баянов (аккордеонов) /В. Шрамко. – СПб.: Композитор, 2008 – 80 с.

## **Гарферт О. Я. Использование метода подтекстовки для воспитания и развития художественного мышления учащихся класса фортепиано на начальном этапе обучения**

*(МБУ ДО «ДМШ» п.г.т. Краснозатонский, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Воспитание и обучение юного музыканта-пианиста является сложным процессом, и строится на решении различных задач. В этой работе я хочу заострить внимание и рассказать о своих наработках в таком важном направлении обучения как: воспитание художественного мышления на основе развития способностей воплощения образа в пианистических навыках и эстрадно-исполнительских качеств.

В музыкальных школах учатся дети с разным уровнем природных данных и для возможности развития способностей каждого ребенка, а так же охвата большего количества учащихся современная музыкальная школа в обучении использует различные по своей сложности программы дополнительного и предпрофессионального направления. При этом задача педагога заключается в грамотном подборе программы, форм, методов и средств музыкального обучения, при которых способности каждого ребёнка будут развиты максимально.

Благополучный результат процесса обучения будет возможен при соблюдении ряда условий: активность и здоровье ребенка, систематизированное и регулярное выполнение домашнего задания, контроль со стороны родителей. Но при сильной загруженности в современных общеобразовательных школах и лицеях, а зачастую дети посещают еще и не один дополнительный кружок или спортивные секции, учащиеся теряют активность и просто физически не успевают делать домашние задания. Учитывая и понимая это, я, как преподаватель дополнительного образования, стараюсь помочь своим ученикам облегчить сложный процесс освоения музыкального образования, сохраняя их психическое и физическое здоровье, поддерживая интерес и любовь к выбранному ими делу, а главное - развивая в них самостоятельность, что является одной из основных задач педагогики.

При формировании художественного образа, важно научить ребенка осмысленно и эмоционально передавать художественный замысел композитора. Несложной задачей будет предложить ребенку пофантазировать, слушая музыку. Следует помнить и учитывать, что у детей младшего возраста преобладает образное мышление, поэтому стоит опираться и на их собственные переживания и размышления. Любой образ вызывает у ребенка эмоции, именно они делают музыку живой и красочной.

Известно, что детям легче воспринимать музыку с текстом, т.к. с раннего возраста в детских садах они разучивали различные песенки.

Уже на протяжении многих лет я применяю с учащимися своего класса метод подтекстовки, используя учебные пособия других преподавателей, и убедилась, что процесс усвоения произведения с помощью него осуществляется быстрее, становится более действенным и эффективным. Особенно для детей со средними музыкальными и интеллектуальными способностями он стал «палочкой-выручалочкой». Методы подтекстовки применяли многие ведущие педагоги-музыканты, такие как К. Гринштейн, А.Д. Артоболевская, Е. Хентова, О. Геталова, Е. Толкунова и многие другие.

В процессе работы я вместе со своими учениками тоже стала сочинять слова на исполняемые ими пьесы. И этот процесс оказался очень интересным и увлекательным.

Так в нашем арсенале имеется уже 6 пьес младших классов разных композиторов с подтекстовкой. Образы максимально приближены к детскому мышлению и пониманию, а тексты соответствуют характеру музыки, жанру,

ладу, динамике. Так же учитываются штрихи, темп и направление мелодии. К примеру, в пьесе С. Майкапара «В садике» слова «по пригорку ВВЕРХ шагаю» отображают движение мелодии, эти же задачи в других пьесах решают слова:

«и, КАТАЯСЬ С ГОРКИ; быстро мчатся СВЕРХУ ВНИЗ», или «мячики ВВЕРХ и ВНИЗ летают», слова «шагаю, мчатся, летают» передают темп пьесы. А в пьесу Е. Накады «Танец дикарей» для большего

понимания образа вставила приветственные слова, которые очень похожи по звучанию на пение племени папуасов.



На первом этапе при работе с пьесами из моего сборника, дети знакомятся с музыкой и текстом. Стихотворение помогает ребенку более ярко представить

сюжет произведения, а удовлетворение музыкальным процессом у детей становится более полным, когда они сами принимают в нём активное участие.

Отталкиваясь от названия и звучания произведения, мы придумываем сюжет, обсуждаем время года, место действия. А персонажи рождаются из самого названия произведения. Ими могут быть и люди, и животные, и насекомые, и цветы, а так же природные явления.

После прослушивания произведения я прошу ученика выразить образы в рисунке, продумать цветовую гамму, которая будет соответствовать звучанию и настроению пьесы.

К слову сказать, для меня стало открытием, что довольно часто встречаются дети, для которых восприятие музыки связано с различными цветовыми гаммами. В психологии существует понятие «синестезия», что означает одновременное восприятие и способность человека при раздражении одного из органов чувств испытывать ощущения, свойственные другому. Иначе говоря, слушая музыку, человек может видеть цвет, или ощущать вкус звука [википедия]. «Цветным слухом» обладали композиторы А.Н. Скрябин, Н. Римский–Корсаков, К. Танеев. Палитру цветов фортепианной клавиатуры я раскрываю детям, опираясь на свое восприятие цвета. Звуки нижнего регистра для меня окрашены в темно-коричневый или темно-синий цвет. Для меня и многих моих учащихся эти цвета ассоциируются с землей и глубоким морем. Средний регистр - окрашен в розовый и зеленый - это трава, растения, цветы. А верхний регистр – это светло-голубой, почти прозрачный, который ассоциируется со льдом, чистым летним небом, хрусталем, прозрачностью воздуха. В период, когда дети воплощают свои идеи в рисунках, мы с родителями дополнительно делаем презентации к пьесе, опираясь на сочиненный текст. Фактически это получается маленькое представление в картинках на стихи и музыку. Уже на более позднем этапе задачей учащихся становится воплощение созданных образов в своем собственном исполнении изучаемого произведения.

На следующем этапе в работе над произведением, я закладываю в сознание ученика ряд основных понятий, связанных с построением музыкальной фразы: это мотив, цезура, фермата, акцент, интонация, кульминация. Так же для более художественного исполнения фразы вводятся элементы агогики (*ritenuto*, *accelerando*) для того, чтобы впоследствии учащиеся смогли передать гибкость фразировки.

Проводя аналогию: звук - буква, мотив - слово, музыкальная фраза - предложение, пьеса - стихотворение учащиеся быстрее понимают и осваивают законы построения музыкального произведения. В соответствии с художественным замыслом стихотворения, дети интуитивно чувствуют дыхание между фразами, расставляют правильные акценты и ударения, выстраивают

кульминационные моменты, понимают значимость выдерживания пауз, длинных звуков и фермат.

Ознакомившись с текстом, учащиеся получают задание выразительно прочитать сначала отдельные предложения, а затем и продекламировать всё стихотворение, соблюдая знаки препинания и правильную интонацию. Поскольку музыка – это язык эмоций, то и декламация текста к произведению должна быть выразительной и эмоциональной.

Я давно заметила, что учащиеся, обладающие тихой, невнятной речью и при игре на инструменте испытывают затруднение с артикуляцией, как говорится «жуют ноты», «проглатывают звуки». Поэтому я считаю, что развитие дикции очень помогает юным музыкантам в точности звукоизвлечения и ясном проговаривании музыкальных звуков. Попутно формируется фонематический слух ребенка, укрепляется голосовой аппарат, развиваются внимание и память. В работе над декламацией важно научиться правильно выбирать: темп, высоту и силу голоса. Иногда в быстрых произведениях слова приходится произносить почти скороговоркой, и часто это занятие создаёт веселую обстановку на уроке.

Известно, что красивая, четкая, ясная и выразительная речь - одна из главных составляющих качеств личности, а выразительное чтение - гарантия красивой речи. Учащиеся моего класса, приобретенные навыки декламации применяют не только в работе над произведениями, но и в качестве ведущих концертов - это развивает их дикцию, а так же лидерские качества и навыки публичных выступлений. Однако метод подтекстовки не преследует цель превращения фортепианной пьесы в вокальное произведение. Я умышленно не добиваюсь чистоты интонирования. Работа над произведением происходит в определённой последовательности: декламация, игра в медленном темпе и проговаривание (пение) вслух, игра и пение про себя, концентрация внимания на исполнении произведения (без слов).

Часто встречаются дети, для которых счет при разборе является нелюбимым, скучным, а иногда и непосильным занятием. Подтекстовка освобождает их от этой обязанности. При выразительном чтении текста лучше ощущается метроритм и пульсация. Четкое произношение помогает добиться ровности в исполнении произведения и развивает чувство ритма. С помощью подтекстовки дети с легкостью осваивают такие сложные ритмические рисунки как пунктир, синкопа и триоль (И. Парфёнов «Жонглёр»).

Так же слова помогают бороться с вредной привычкой: многократно исправлять и повторять неправильно взятые ноты, как в классе, так и на публичных выступлениях. Я объясняю, что это звучит как заикание, и вызывает у слушателей неприятные ощущения. Каждая нотка в пьесе должна совпадать со слогом слова.

Ещё частой проблемой у учащихся являются оstinатно повторяющиеся фигуры. Дети не любят высчитывать их, и играют приблизительное количество нот. И здесь нам помогает подтекстовка: проговорив текст, дети точно исполняют нужное количество нот, не пропустив и не добавив ни одной лишней. Эту проблему я учла при сочинении слов к произведению Е. Накады «Танец дикарей». Во вступлении и при повторе первой части на оstinатных фигурах звучат слова: «Аварийная посадка, все выходим по порядку».



Такая же проблема присутствует и при выдерживании пауз. Часто дети их воспринимают как нечто, не требующее

особого внимания, как возможность в это время отдохнуть от исполнения. Перед преподавателем стоит задача научить учащихся воспринимать паузы как часть музыки. Объяснить учащемуся, что с помощью пауз можно создать различные эмоции или ситуации, например интрига, ожидание чего-либо, вопрос, глубокую печаль, и даже испуг.



Пример: «ждут на бис... (кого?) ЖОНГЛЁРА!» (пьеса И. Парфёнова «Жонглёр»), Следует объяснить, что паузы это те же ноты, которые мы должны промолчать, прожить, дослушать.

Похожая ситуация возникает при исполнении длинной ноты. Один из вариантов помочь детям досчитать длинную ноту - вложить в неё смысл. Это продемонстрировано мной в пьесе Н. Тороповой «Цветок и бабочки»: в последнем такте второй части повторяется текст предыдущей фразы шёпотом.

В некоторых произведениях, таких как: К. Гурлитт «Листок из альбома», подтекстовка помогает учащемуся понять, выстроить и грамотно провести фразу, передавая мелодию из руки в руку. Слова переходят из нижнего нотного



стана в верхний, а ноты, не входящие в мелодическую линию, не подкреплены текстом.

Следующим этапом является изучение и разбор формы произведения. Опираясь на знание текста, учащимся будет легче сориентироваться, понять и запомнить чередование фраз, а позже и последовательность частей. Обычно, в репризе трехчастной формы я сохраняю текст первой части (Н. Торопова «Смешные пингвинчики», «Цветок и бабочки»). Но часто повторяющаяся часть имеет некоторые преобразования, учитывая это,

я меняю текст новой части именно с момента расхождения в нотах (Е. Накада «Танец дикарей», И. Парфенов «Жонглёр»). В случаях, когда повторы идут последовательно, можно поместить новый текст, тем самым исключить путаницу. Вкладывая разный смысл в одинаковые фразы, мы избегаем скучных повторов, и второе предложение с иным содержанием прозвучит совершенно по-новому (С. Майкапар «В садике»).

Подводя итог, хочется сказать, что работа на уроке с подтекстовкой активизирует урок, наполняет творческим поиском и, в конечном итоге непринуждённо развивает музыкальные способности ученика. Метод подтекстовки безусловно помогает более глубокому и осознанному раскрытию художественного образа произведения. Слова делают пьесу более доступной, облегчают понимание формы произведения и ускоряют процесс запоминания, в целом улучшают музыкальную память ученика, повторение музыкального текста становится не машинальным, а более желанным и осмысленным. Удачно подобранный текст помогает справиться с ритмическими сложностями, будит фантазию ребенка и превращает разбор произведения в интересную увлекательную игру, а пьесы, выученные методом подтекстовки, звучат на концертах осмысленно, живо и эмоционально.

#### Список литературы:

1. Алексеев А. «Методика фортепианной игры»
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления / Сост. М.Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974.
3. Бочкарёв Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Институт психологии РАН, 1997.
4. Выготский Л. С. Мышление и речь // Собрание сочинений. – М., 1982.
5. Дорсо А. Проявления синестезии: о типах и видах (*synaesthesia.ru.*)
6. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. – М.: Музыка, 1972.
7. Нейгауз Г.Г. «Искусство фортепианной игры»
8. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторство в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982.

**Калянова Ю. В. Развитие навыков самостоятельной работы  
обучающихся детских школ искусств**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Музыкальная педагогика сделала немало для создания условий, способствующих развитию передовых форм обучения и, что особенно важно, творческому воспитанию молодых исполнителей. Всё более утверждается принцип, отвергающий обучение как формальное накопление знаний, умений и навыков. Оно признаётся лишь средством изучения новых способов действий, ведущих к достижению новых уровней результатов. Современная музыкальная педагогика и психология требуют, чтобы обучающийся не только воспитывал и обучал себя собственными поступками, а педагог направлял и регулировал факторы, определяющие эти поступки, но чтобы они ясно осознавали цель этих поступков.

Обучение юного музыканта процесс многогранный. В его основе лежит воспитание гармонически развитого человека, обладающего сознательностью и убежденностью, высокой культурой, подлинным профессиональным мастерством. Все эти качества в должной мере могут быть развиты лишь тогда, когда обучающийся будет сформирован как художественно инициативная личность, обладающая творческим типом мышления. Лишь в этом случае обучение может протекать действительно успешно, усвоение знаний будет происходить активно.

Одной из важнейших задач преподавателей по специальности является воспитание у обучающихся навыков самостоятельности. Именно от этого зависит, будет ли он мыслящей личностью или же только пассивным исполнителем чужой воли. В детских школах искусств осуществление этой задачи в основном ложится на плечи педагогов, которые ведут индивидуальные занятия. Особенно велика ответственность за формирование навыков самостоятельности в начальном периоде обучения, когда закладываются основы всего последующего развития обучающегося.

Способность к приобретению знаний, умений и навыков, в первую очередь, развивается при выполнении самостоятельной работы, при активной познавательной деятельности. Следовательно, главная задача любого педагога — научить юного музыканта учиться «работать головой», самому приобретать звания. Помогая ему делать первые шаги в этой серьёзной и трудной работе, учить идти дальше самостоятельно. Творческая инициатива должна развиваться у ребенка с самых начальных шагов обучения, а стремление самому все попробовать, не только естественны, но более того, необходимы для его развития. Педагогический процесс успешно протекает лишь в том случае, когда

преподаватель может сохранить и умело направить развитие присущих человеку навыков к самостоятельности. Предпосылками для воспитания творчески инициативной личности является формирование у обучающегося таких качеств, как трудолюбие, сила воли, честность, чувство ответственности. На это нельзя жалеть усилий и энергии - иначе самая правильная и научно обоснованная методика овладения практическими навыками игры на инструменте окажется бесплодной.

Выдающиеся педагоги-музыканты придавали этой проблеме существенное значение. Кабалевский Д.Д. считал одной из главных задач педагога устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ученику ту самостоятельность мышления, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Педагог не должен ограничивать инициативу обучающегося. Излишняя опека лишает учащегося удовлетворения от выполненной работы. Лишенный возможности самостоятельно сделать какое-либо дело, он быстро теряет интерес к нему. И наоборот, наибольший энтузиазм вызывает та работа, которая выполнена без посторонней помощи. Если обучающийся самостоятельно открывает что-то ранее ему неизвестное, он нередко испытывает подлинную радость, желание работать, не считаясь со временем и усталостью. Знания, умения и навыки, приобретенные самостоятельно, запечатлеваются в памяти намного дольше и лучше.

Отсюда следует, что главная задача педагога на всех этапах обучения — обеспечить обучающемуся свободу действий. Разумеется, такая свобода вовсе не означает, что ему нужно позволять делать на уроке все, что заблагорассудится. Подлинная свобода – умелое руководство со стороны педагога, которое, прежде всего, обеспечивает максимальную активизацию мышления обучающегося. Опытные преподаватели, замечая малейшее проявление самостоятельности у своих подопечных, сразу же предоставляют им большую свободу. Ослабление внимания преподавателя происходит ровно в той мере, в какой активизируются мышление и действие обучающегося. Если же преподаватель не заметил проявленной активности и продолжает по-прежнему настойчивую опеку, требуя неукоснительного выполнения своих указаний, то активность обучающегося быстро гаснет. Он неизбежно станет пассивным, преподаватель в этом случае может полностью лишить ученика интереса к занятиям и нарушит нормальный процесс освоения игры на инструменте.

Средства, стимулирующие воспитание навыков самостоятельности обучающегося, многообразны. Это:

- формирование умения делать выводы и обобщения из полученных знаний.
- Обучающийся должен быть в состоянии обобщить полученную

информацию;

- выполнение самим обучающимся заданий, поставленных педагогом;
- сравнение нового материала с тем, который изучался ранее.

Искусство педагога заключается в том, чтобы незаметно подвести обучающегося к «открытию», выстроить ход логических рассуждений и умозаключений так, чтобы тот сам подошел к необходимому выводу, нашел важное и существенное при исполнении произведения. Отсюда следует, что задача педагогического процесса заключается в том, чтобы у самого обучающегося появились ответы на возникающие вопросы. Преподаватель исподволь, незаметно подводит его к ответу. Чем более скрытым будет это воздействие, тем в большей степени у обучающегося возникает ощущение, что решения найдены им самостоятельно, тем более эффективно будет происходить процесс воспитания навыков решать любые творческие задачи без посторонней помощи.

Творческое мышление обучающегося развивается наиболее эффективно тогда, когда педагог сумеет пробудить в нем самостоятельный подход к явлениям искусства. Для этого необходимо постоянно прививать стремление критически осмысливать получаемую информацию, сопоставлять ее с уже с накопленными ранее знаниями. Например, весьма желательно привести обучающемуся на уроках по специальности несколько вариантов трактовок сочинения, которое в данный момент изучается в классе, с тем, чтобы тот смог сам рассказать о достоинствах и недостатках каждого из них. Ничего не принимать на веру, все уметь критически осмыслить, из всего сделать собственные выводы - вот одно из основных правил, необходимых для успешного развития самостоятельности у обучающихся.

Разумеется, к решению данного вопроса следует подходить сугубо индивидуально, в зависимости от конкретной личности обучающегося. Важно учитывать фактор заинтересованности. Педагогу должны быть известны интересы и стремления ребенка. Вызвать интерес у него можно лишь в том случае, если преподаватель знает основные особенности личности обучающегося и ему известна не только внешняя сторона поступков подопечного, но и внутренние их мотивы. Только в этом случае можно осуществить принципы индивидуального подхода к обучающемуся.

В развитии самостоятельности, наряду с оценкой педагога, важную роль играет оценка обучающегося собственного исполнения. В этой связи немаловажное значение принадлежит активизации слухового внимания, умению критически проанализировать свою игру. Чем больше замечаний о своей интерпретации выскажет обучающийся, тем успешнее будет протекать его самостоятельная работа. При этом всегда должно быть четкое представление о

конечном художественном результате. Оно будет тем отчетливее, чем более развит внутренний слух обучающегося. Внутренний слух, с одной стороны, формирует идеальное представление о сочинении, а с другой - активно воздействует на реальное исполнение. Во время игры происходит постоянное сравнение идеального представления о произведении со звучащей реально музыкой. На основе этого трактовка корректируется, шлифуется, все более и более приближаясь к конечному звуковому представлению. К сожалению, далеко не все обучающиеся умеют себя слушать. Это качество воспитывается не так просто, как кажется на первый взгляд. Воспитание такого умения лучше начинать с самого начала обучения игре на инструменте — оно должно идти параллельно с воспитанием творческой самостоятельности.

Подготовка к выступлению заставляет обучающегося напрячь все его творческие силы, а оживленная дискуссия после выступления учит его переосмысливать многое в работе, заставляет более критически относиться к своим выступлениям и своим товарищам. Или, наоборот, утвердиться в правильности выводов и своей позиции.

Воспитание самостоятельности у обучающегося не следует отождествлять с воспитанием аккуратного выполнения домашнего задания. Проблемы эти совершенно разные, хотя и взаимосвязанные. Если домашняя работа направлена на то, чтобы проявить свои знания, применить собственные выводы и обобщения, то будет развиваться и творческая инициатива. Если выполнение домашней работы требует лишь формального применения полученных на уроке указаний, то сколь бы добросовестно обучающийся к нему не относился, оно будет выполнено не творчески, а формально. Вред подобной методики очевиден.

Таким образом, прежде чем оценить самостоятельно сделанную домашнюю работу, необходимо умение ее дать. Домашнее задание должно быть конкретным, понятным и выполнимым и при этом не содержать «готовых истин», а лишь предоставлять пищу для самостоятельных размышлений и вдумчивого анализа музыкального произведения. Педагоги по специальности часто формулируют домашние задания примерно следующим образом: «играй без ошибок», «играй с нюансами» и т.п. Естественно, что никакого «коэффициента полезного действия» от такого типа советов не будет.

Если педагог обнаружил, что обучающийся сделал неверные выводы из его замечаний, то первоочередная задача преподавателя - проверить, правильно ли он выразил свою мысль. Следует учесть, что если обучающийся усваивает информацию искаженно, то постепенно у него будут создаваться неточные понятия и исполнительские навыки, а вследствие этого — неправильные выводы, сделанные на основании занятий в классе по специальности. В

результате, самое простое задание для самостоятельной работы выполняется неточно или не совсем точно.

Подытоживая все вышеизложенное, можно сделать вывод: конечный итог педагогического процесса, и в частности, воспитания обучающегося - научить его самостоятельно приобретать знания, умения, навыки. Это особенно важно сейчас, поскольку в любой специальности очень быстро происходит значительное обновление знаний. Только педагог увлеченный, настойчивый в поисках более совершенных методов преподавания, может успешно решать задачи с полноценным воспитанием музыканта, обладающего высоким профессиональным мастерством, творческим типом мышления, умеющего самостоятельно решать поставленные перед ним задачи.

#### Список литературы:

1. Артоболевская, А. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие/А. Артоболевская. - СПб.: Композитор. - 2012. - 100с.
2. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности/Л.Л. Бочкарев. – СПб.: Классика-XXI.- 2008, 352 с.
3. Михайленко, Н.П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре/Н.П. Михайленко. – К., 2003. - 248 с.
4. Уильямсон, В. Мы — это музыка/В. Уильямсон. - М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. - 290 с.

## **Ключина С. В. Современные технологии – средство профессионального развития и инструмент педагогического творчества**

*(МАО ДО «Детская школа искусств», г. Емва, преподаватель)*

Маленький ребенок – гармоничное создание. Он приходит к нам со своим богатым и красочным миром, с внутренним ощущением пульса и ритма, с естественной подвижностью и врожденными рефлексам.

Основной организационной формой передачи знаний, умений и навыков является урок. Каждый урок в музыкально-исполнительском классе ДШИ является определенным и вполне конкретным звеном целостной системы учебно-педагогического процесса. Желание каждого педагога – привить любовь и интерес к своему предмету, сделать урок современным и привлекательным для учащихся.

Проблема школ ДШИ в настоящее время – ранняя компьютеризация, ученые констатируют, что наши школьники утрачивают образное мышление и творческие способности. Как помочь нашим детям избежать этих и других сетей самоистребления, которые засасывают человека физически и духовно?

Во все времена самым сильным средством по эмоциональному воздействию на человека была и остается музыка. Музыкальная школа как раз и создает те условия для музыкально – творческого самораскрытия природного дара каждого ребенка.

Переориентация образования в ДШИ требует от педагогов знания инновационных педагогических технологий, освоения интерактивных форм и методов обучения. Применение информационных технологий не только обогащает традиционные формы обучения, делая процесс образования и воспитания более интересным, но и раскрывает перед учащимися новые горизонты знаний, умений и навыков, необходимых им в повседневной жизни. У учащихся повышается интерес к предмету, ярче активизируются внимание, восприятие и эмоциональный отклик. Но каким бы высоким профессионализмом не обладал преподаватель в наше время, ему необходимо постоянно повышать собственную грамотность в области информационно – коммуникативных технологий, знать и использовать компьютерные программы.

На своих уроках я активно применяю следующие информационные технологии:

- различного типа видео и аудио (таблицы, картинки и презентации);
- интернет – ресурсы (обучающие игровые программы).

Программа «Музыкальный класс» – в котором имеется раздел «Теория музыки», где можно самостоятельно выбрать урок и проверить свои знания, а

также режим работы «Электронное пианино», что дает возможность учащимся исполнить произведение на любом из предложенных 10 инструментах. Так же программа «Музыкальный класс» оснащена «Киберсинтезатором». Эта функция делает возможным создать собственное произведение в выбранном стиле. Эта программа адаптирована для учащихся младших классов, имеет хорошие отзывы, рекомендации, очень интересна и увлекает учащихся. Я советую использовать эти развивающие игры своим ученикам и в домашних условиях, вовлекая в совместную работу их родителей.

Программа *Microsoft PowerPoint* используется мною и учащимися моего класса для уроков, классных часов и концертов. Она открывает широкие возможности для создания впечатляющих презентаций.

С учащимися своего класса я использую программы с музыкальными играми:

«Играем с музыкой» и «Алиса и времена года» – это обучающие игры на развитие внимания, музыкального слуха, с музыкальными заданиями, головоломками и музыкой А. Вивальди.

Современные компьютерные технологии предоставляют огромные возможности для творческого развития процесса образования в ДШИ.

Еще К.Д. Ушинский сказал: «Детская природа требует наглядности». Но сейчас это уже не схемы, таблицы и картинки, а более близкая детской природе игра, пусть даже и научно – познавательная.

Повышает интерес к изучаемым пьесам моих учеников и просмотр видео, где играют на фортепиано и других музыкальных инструментах юные музыканты. А мы вместе с учеником слушаем, смотрим, а затем обсуждаем исполнение и сравниваем со своей интерпретацией. Ребенок думает, анализирует и находит свое понимание исполняемой музыки, тем самым развивается интеллектуально – творческое мышление.

Ученики со средними музыкальными способностями плохо запоминают ритмический рисунок мелодии, ее интонацию или забывают в каком темпе надо учить. Я применяю следующий способ работы: записываю свое исполнение пьесы и даю задание, чтобы он дома слушал запись и постарался сыграть на фортепиано так, как учитель. На последнем этапе работы над пьесой я применяю такой способ: записываю игру ученика на видео, а потом мы вместе слушаем, просматриваем. Ученик видит и слышит себя со стороны и делает сам себе замечания. После такой формы работы его игра становится заметно лучше.

Для активизации работы учащихся моего класса применяю занимательные формы: викторины, кроссворды на различную тематику – это вызывает интерес и мотивацию.

Большое внимание на своих уроках я уделяю здоровьесберегающей технологии: (оздоровительные силы природы, цветотерапия, физкультминутка, дыхательная гимнастика, пальчиковые игры и пр.) Часто бывает так, что учащиеся приходят в ДШИ из общеобразовательной школы после 5-6-7 уроков, поэтому нам необходимо создать условия для переключения видов учебной деятельности в режиме здоровьесбережения.

Дыхательная гимнастика: существует простой метод снятия напряжения – несколько глубоких вдохов – выдохов (вдох носом, выдох – ртом). Дыхательная гимнастика активизирует иммунную систему, защитно-приспособленческие механизмы организма и способствуют преодолению стрессовых ситуаций.

Оздоровительные силы природы: о влиянии растений на здоровье человека известно очень много, написаны научные книги, проводились научные исследования, которые подтвердили возможность потенциального использования комнатных растений для оздоровления воздуха внутри детских помещений, человечество давно использует растения как живые фильтры. У нас в классе много красивых и полезных зеленых цветов, такие как хлорофитум, каланхое, алое, фикус и другие. Растения в классе способствуют также улучшению акустики, многие дети приносят свои цветы из дома, что способствует укреплению добрых дружеских отношений детей, родителей и преподавателя, что благотворно влияет на психику учащихся и «оздоравливает» климат нашего класса.

Цветотерапия: цвет также обладает живительной и целительной силой. Он устраняет дисбаланс в работе органов, удлиняет жизнь. Наиболее благоприятные цвета – зеленый, желтый, голубой, они дают отдых глазам и действуют успокаивающе. Я стараюсь использовать карточки, таблицы этих цветов.

Пальчиковые игры: считаю этот метод в своей работе очень важным, особенно с учащимися младших классов. У самых разных народов пальчиковые игры были распространены издавна. В Китае – упражнения с каменными и металлическими шарами, жители «поднебесья» считают, что регулярные занятия с ними улучшают память, устраняют эмоциональное напряжение, развивают координацию движений, силу и ловкость рук. В Японии широко используются упражнения для ладоней с грецкими орехами. В азиатских и арабских странах – перебирание четок. Прекрасное воздействие оказывает перекачивание шестигранного карандаша. В России и мы, и наши дети – все прошли через «Ладушки», «Сороку - белобоку», «Козу рогатую». Пальчиковые игры – хорошие помощники для того, чтобы подготовить руку ребенка к игре на фортепиано. Такие игры формируют добрые взаимоотношения между педагогом и ребенком. Большое разнообразие пальчиковой гимнастики представлены в

современных методических пособиях. На своих занятиях с малышами я использую методику М. Ковалевской.

Известному педагогу В.С. Сухомлинскому принадлежат слова: «Ум ребенка находится на кончиках его пальцев». На сегодняшний день общеизвестен факт: уровень развития высших форм познавательной деятельности находится в прямой зависимости от двигательного аппарата в целом, а особенно от степени сформированности тонких движений кисти и пальцев рук. Пальчиковые игры развивают мозг ребенка, стимулируют развитие речи, творческие, художественные и музыкальные способности. Простые упражнения помогают убрать напряжения не только с самих рук, но и расслабить мышцы всего тела. Ценность пальчиковых игр заключается в том, что они представляют собой первый опыт исполнительского артистизма, а быстрота смены движений способствует повышению уровня организации их мышления.

Гимнастика: непрменный атрибут урока в моем классе (на освобождение тела ученика от зажимов в шее, кистях рук, в плечевых и локтевых суставах, в корпусе):

- упражнения для глаз (поднимаем вперед руку, сжимаем пальцы в кулак, 1-й палец смотрит вверх, приближая и удаляя его от себя, вправо- влево);
- упражнения для ног (ходьба на носочках, на пятках, на внутренней и внешней стороне стопы).

Урок с применением здоровьесберегающих технологий я строю всегда с учетом возрастных потребностей и физиологических возможностей учащихся.

Большое внимание я уделяю внеклассной работе, классным часам. Есть такие задачи, которые решаются именно методами коллективной работы. Это воспитание личностных качеств и нравственное воспитание. Независимо от возраста (7 – 15 лет), учащиеся моего класса чувствуют себя членами дружного коллектива, объединенного общим делом. Именно в этой форме работы ребенок может ярче проявить свои творческие способности, волевые качества, учиться общаться и выражать свою точку зрения. Так повышается их самооценка. Участие в классных часах дает возможность всем моим ученикам играть публично, доброжелательная атмосфера позволяет раскрыться каждому ребенку. На наших классных часах звучит музыка (живая и в записи) самых разных жанров, тематика их тоже разнообразна.

И в заключении хочу напомнить, что педагог обречен на неудачу, если он не испытывает глубокой симпатии и интереса к ребенку. Принцип психологической совместимости считаю одним из главных в своей работе. В любом случае надо искать максимальный контакт и взаимность с учеником и его родителями. И лишь когда ученик «заряжается» настоящей и безграничной

любовью к педагогу, доверяет ему только тогда можно надеяться на совместный успех в творчестве.

Список литературы:

1. Интернет и музыкальное образование школьников.- Искусство и образование.-2000 №1.
2. Полат Е.С. «Новые педагогические и информационные технологии в системе образования», Издательский центр «Академия», 2001.
3. М. Ковалевская «Музыкальная гимнастика для пальчиков», Издательство «Союз художников», СПб, 2006.

## **Косушкина Е. А. Основные направления в работе с ансамблем**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Ансамбль – группа исполнителей, выступающих совместно. Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль с индивидуальностью исполнения партнера. Ансамбль – это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Исполнения в ансамбле предусматривает не только умение играть вместе, здесь важно другое – чувствовать и творить вместе. Работа в коллективе несомненно сопряжена с определенными трудностями: не так легко научиться ощущать себя частью целого. В тоже время игра в ансамбле воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств – она дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении. Так известно, когда в сольной игре ученик выступает неуверенно, заикаясь, поиграв в ансамбле – он уже увереннее начинает играть. Более слабые учащиеся начинают подтягиваться до уровня более сильных, от продолжительного общения друг с другом каждый становится лучше как человек, как личность, поскольку воспитываются такие качества, как взаимопонимание, взаимоуважение, чувство коллективизма. Из сказанного можно сделать вывод – инструменталист, никогда не игравший в ансамбле, многого лишает себя, ибо польза от этого рода занятий очевидна. Одно из важнейших условий успешной работы является способность критически относиться к себе и к своим товарищам. Известно, что слово «самокритика» легче произнести, чем обратить его в действие. Но надо не только практиковать, но и не скупиться на похвалу, уметь подбодрить, вдохновлять. Давно уже замечено, что похвала, даже не вполне заслуженная, стимулирует активность большинства людей. Ребенку необходима вера в себя. Основное правило ансамбля «Один за всех, все за одного», «Успех или неудача одного есть успех или неудача всех»

Среди компонентов, объединяющих учащихся в единый ансамбль, метро-ритму принадлежит едва ли не главное место. Действительно, что помогает ансамблистам (а их может быть два и более) играть вместе, чтобы создавалось впечатление, будто играет один человек. Это ощущение метро-ритма. Он, по существу, выполняет функции дирижера в ансамбле, ощущение каждым участником сильных долей есть тот «скрытый дирижер», «жест» которого способствует объединению ансамблистов, а, значит, и их действий в одно целое.

Ощущение сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмическая определенность «внутри такта», с другой, вот тот фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры. Единство, синхронность его звучания является первым среди других важных условий. Если при неточности исполнения остальных компонентов снижается только общий художественный результат, то при нарушении метроритма рушится ансамбль. Но не только в этом значение метроритма. Он способен влиять и на техническую сторону исполнения. Ритмическая определенность делает игру более уверенной, более надежной в техническом отношении. К тому же, ученик, играющий неритмично, больше подвержен всякого рода случайностям, а от случайности, как известно, прямая дорога к потере психологического равновесия, к зарождению волнения. Как же добиться того, чтобы каждый из участников, исполняя свою партию, укреплял ритмическую основу всего ансамбля? Необходимо систематически и настойчиво работать в этом направлении. В ансамбле, разумеется, могут быть исполнители, у которых по-разному развито чувство ритма. Начинать нужно с воспитания чувства абсолютного точного и «метрономного» ритма: он и станет объединяющим началом в общем коллективном ритме. Необходимо, чтобы в ансамбле были ритмически устойчивые исполнители. Тогда и остальные начнут тянуться к более сильным в ритмическом отношении.

Играя в ансамбле, необходимо быть экономным в расходовании динамических средств, распоряжаться ими разумно. Надо исходить из того, что, как бы ансамбль ни был бы богат яркими по тембру инструментами, одним из главных его резервов, придающих звучанию гибкость и утонченность, является динамика. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь равную силу. В музыке, как и в живописи, есть передний и задний план. Воспитав такое ощущение динамики, ансамблист безошибочно определит силу звучания своей партии относительно других. В том случае, когда исполнитель, в партии которого звучит главный голос, сыграл чуть громче или чуть тише, его партнер немедленно среагирует и исполнит свою партию также чуть громче или тише. Важно, чтобы мера этих «чуть-чуть» была бы точной.

Как практически работать над динамикой в ансамбле. Вначале необходимо научиться играть в пределах того или иного динамического оттенка абсолютно ровно. Например, можно предложить сыграть всем участникам одну ноту или гамму на ровном *p* (пиано), затем на ровном *mf*, и так следует пройти все динамические ступени. Безусловно, сила звука – понятие не столь определенное, как высота звука *mf* на флейте не равно *mf* на фортепиано, *f* на балалайке – не одно и то же, что *f* на баяне. Исполнитель должен воспитывать у себя развитый слух (микрослух), дополнив динамику понятием микродинамики, означаящим

способность регистрировать малейшие отклонения в сторону увеличения или уменьшения силы звука.

Определение темпа произведения – важный момент в исполнительском искусстве. Верно выбранный темп способствует правильной передаче характера музыки, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер. Хотя и существуют авторские указания темпа, вплоть до определения скорости по метроному, темп «заложен» в самой музыке. Еще Римский-Корсаков утверждал, что «музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп». Не случайно Бах, как правило, в своих сочинениях вовсе не указывал темп. В пределах одного произведения темп может варьироваться. «Нет такого медленного темпа, в котором бы не встречались места, требующие ускорения...и наоборот. Для определения этого в музыке нет соответствующих терминов, обозначения эти должны быть заложены в душе» (В. Тольба).

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля. При рассмотрении проблемы синхронного исполнения нужно выделить три момента: как начать пьесу вместе, как играть вместе и как закончить произведение вместе. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функции дирижера, он обязан иногда показывать вступления, снятия, замедления. Сигнал к вступлению - небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем – четкого, довольно резкого (раз) движения вниз. Последнее служит сигналом к вступлению. Кивок не всегда делается одинаково, все зависит от характера и темпа исполняемого произведения. Когда произведение начинается из-за такта, то сигнал, по сути, такой же, с той разницей, что если в первом варианте при подъеме головы была пауза, то в данном случае она заполняется звучанием затакта. На репетиции можно просчитывать пустой такт, могут быть слова: «Внимание, приготовиться, начали», после слова «начали» должна быть естественная пауза (как бы вдох). В достижении синхронности ансамблевого звучания многое зависит от характера музыки. Замечено, что в пьесах активного, волевого плана это качество достигается быстрее, чем в пьесах спокойного созерцательного характера. То же самое можно сказать и относительно «старта».

Вряд ли есть необходимость подчеркивать, насколько важно закончить произведение вместе, одновременно:

а) последний аккорд – имеет определенную длительность, - каждый из ансамблистов отсчитывает «про себя» метрические доли и снимает аккорд точно вовремя.

б) аккорд – над которым стоит фермата, продолжительность которого

необходимо обусловить. Все это отрабатывается в процессе репетиции. Ориентиром снятия может также быть и движение – кивок головы.

Если синхронность исполнителя – качество, необходимое в любом ансамбле, то в еще большей степени оно необходимо в такой его разновидности как унисон. Ведь в унисоне партии не дополняют друг друга, а дублируют, правда, иногда в разных октавах, что не меняет сути дела.

Поэтому недостатки ансамбля в нем еще более заметны. Исполнение в унисон требует абсолютного единства – метроритме, динамике, штрихах, фразировке. С этой точки зрения унисон является самой сложной формой ансамбля. Доказательством абсолютного единства при исполнении в унисон является ощущение, что во время игры вместе с другими учащимися ваша партия не прослушивается как самостоятельная. К сожалению, этой форме ансамблевой игры уделяется мало внимания в учебной практике. Между тем в унисоне формируются прочные навыки ансамбля, к тому же унисон интересен зрительно и в сценическом отношении.

Когда учащийся впервые получит удовлетворение от совместно выполненной работы, почувствует радость общего порыва, взаимной поддержки – можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть это исполнение еще далеко от совершенства – это не должно смущать педагога, все можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое, преодолен рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, ученик почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства.

#### Список литературы:

1. Должиков Ю.Н. Первые уроки ансамбля. Москва: ЛИРА, 2003.-106 с.
2. Платонов Н.И. Школа игры на флейте. Москва: ЛИРА, 2007.-260 с.

## **Крикун Е. В. Электронное музыкальное творчество, как метод инновационного обучения в ДШИ**

*(МБУДО «Детская школа искусств», г. Усинск, преподаватель)*

В современной системе образования всё большее значение приобретает ценность развития личности ребёнка, становление его инициативности, самостоятельности, ответственности, креативности.

Развитие личности ребёнка, требует проектирования особой системы образования, и поэтому очевидна актуальность поиска и применения инновационных технологий в обучении музыке, которые обеспечивают развитие творческой личности, обладающей высокой креативностью и способностью адаптации к высокотехнологичным реалиям жизни.

В своей педагогической деятельности я ориентируюсь на творческое отношение, реальные интересы ребёнка, и его полноценное развитие в условиях эмоционального благополучия. Считаю, что любое педагогическое воздействие может быть успешным в том случае, когда опирается на обратную связь, т.е. на информацию о реальных интересах и индивидуальных особенностях обучающихся.

Креативная педагогика, рождающаяся сегодня в рамках новой модели образования, ставит своей целью создать оптимальные условия для раскрытия творческого потенциала личности, для формирования гармоничного человека.

Музыка занимает особое, уникальное место в воспитании детей. Это объясняется и спецификой этого вида искусства, и психологическими особенностями детей.

Музыку называют «зеркалом души человеческой», «эмоциональным познанием» (Б.М. Теплов), «моделью человеческих эмоций» (В.В. Медушевский). Она отражает отношение человека к миру, ко всему, что происходит в нём и в самом человеке. А наше отношение - это, как, известно, наши эмоции. Значит, эмоции являются главным содержанием музыки, что делает её одним из самых эффективных средств формирования эмоциональной сферы человека, прежде всего ребёнка.

Обучение посредством творчества способствует проявлению универсальной креативности, которая есть в каждом ребёнке и развитие которой становится всё более очевидной задачей образования.

Всем известно, что обучение наиболее эффективно, если оно не оторвано от реальности, когда задействованы разум и эмоции. Всё это относится и к музыкальному образованию.

Каким способом можно увлечь музыкой любого ребёнка? Рецепт очень прост: играй, танцуй и пой со мной, педагог всегда в музицировании вместе с

детьми. Он помогает, наблюдает, но, в первую очередь, показывает им образец музыкального поведения - того поведения, которое демонстрируют нам сами дети, когда им не мешают это делать взрослые.

«Острейшая способность к обучению - это своеобразный талант детского возраста, определяющий гигантский потенциал к творчеству, заключённый, по существу в каждом ребёнке», пишет известный психоневролог, профессор И.А. Скворцов (альманах «Исцеление»).

Однообразная, монотонная деятельность приводит детей к быстро наступающему утомлению, и тому состоянию, которое определяется у детей словом «скучно». «Все жанры хороши, кроме скучного», - говорил некогда Вальтер. Ученик проявляет повышенный интерес к занятиям тогда, когда не чувствует собственной беспомощности, а получает удовольствие от результатов своей работы. Поэтому лучше разучить несколько нетрудных пьес и играть их на высоком художественном уровне, чем «мусолить» одну сложную, так и не добравшись до творческой ее интерпретации.

Никто не встречал ребенка, который бы не пришел на первый урок музыки с сияющими глазами, с огромным ожиданием, с безграничной любовью к незнакомому миру звуков и желанием извлечь их своими собственными руками.

В наш цифровой век появился новый электронный музыкальный инструмент, имеющий глобальное значение для развития, как музыкального искусства, так и образования.

Педагоги многих учебных заведений с энтузиазмом погрузились в новый, открываемый клавишным синтезатором и компьютерных технологий мир педагогической деятельности, т. к. это вызывает большой интерес у детей и подростков и, несомненно, приносит большую пользу их эстетическому и нравственному развитию. Электронное музыкальное творчество - это новый взгляд на музыкальное образование, объединение традиций и новаторства. Синтезатор по сравнению с другими музыкальными инструментами – самый молодой и в то же время самый многофункциональный, многоплановый, универсальный инструмент.

Исполнение учениками произведений с автоаккомпанементом, причем с варьируемыми ритмами - это возможность развития навыка ансамблевой игры, ведь для основной массы учеников школы исполнение сольных концертов с оркестром на сегодняшний день остается недостижимой мечтой. Здесь синтезатор мог бы помочь, если и не полностью имитировать оркестр через воспроизведение компьютерного Midi файла, то создать иллюзию оркестрового ансамбля, записав партию оркестра в память. Автоаккомпанемент синтезатора – это главный помощник, который полностью подчиняется исполнителю. Придумать для него роль в каждом конкретном произведении – задача ученика

и педагога, а игра в ансамбле с различными тембрами синтезатора возможна даже для начинающих обучающихся.

Классные концерты, которые есть у каждого педагога школы, могут превратиться в настоящие «художественные вечера», удивляя разнообразными и интересными номерами.

Венгерский композитор, музыкант и теоретик музыки, педагог Золтан Кодай говорил: «Давайте вложим в руки детям, восприимчивым к музыке, тот ключик, при помощи которого они смогут вступить в волшебный сад музыки, чтобы приумножить смысл всей их жизни».

Эти слова могут служить стимулом к кропотливой работе всех преподавателей.

Главная задача преподавателя состоит в том, чтобы иметь наготове неиссякаемый запас увлекательных возможностей, с помощью которых можно научиться играть на любом инструменте. Ребёнок не должен лишаться детства, поэтому необходимо заинтересовать его процессом музицирования на инструменте, чтобы у него появилась потребность к занятиям.

К каждому ребенку нужно найти свой собственный подход. Нормальный, здоровый ребенок обычно любознателен, пытлив, открыт для внешних впечатлений и воздействий; почти все его интересует, привлекает внимание. Этим «рычагом», созданным самой природой, следует постоянно пользоваться в обучении вообще и на музыкальных занятиях в частности.

Выдумка, творческая фантазия, изобретательность педагога - музыканта ничем не ограничены.

В любом случае, если ему удастся вызвать интерес учащихся – и не только вызвать, но и поддержать его в течение нужного времени, - необходимые предпосылки для успеха будут созданы. Преподаватель должен помочь ребёнку войти в мир музыки, услышать её, пережить и понять. Главной задачей музыкального воспитания на всех возрастных этапах является формирование у детей эмоциональной отзывчивости на музыку, понимание её содержания.

Сегодня образование ни в коем случае нельзя рассматривать только как процесс усвоения знаний, пора определить его как процесс становления характера, как процесс личностного развития. Но чем больших результатов сегодня мы можем достичь в интеллектуальном развитии детей, используя для этого самые современные методики, тем серьезней должны задумываться об их эмоционально - душевном благополучии.

Отсутствие принуждения, поощрение детской инициативы, создание проблемных ситуаций, вариативность методов и приемов, форм организации творческой деятельности выступают важнейшими условиями формирования музыкально-игрового творчества детей.

В заключение, хотелось бы отметить, что современные реалии ставят перед педагогическим сообществом серьёзные задачи, а наступившие перемены сулят яркие перспективы для творчества и широкую востребованность для тех музыкантов и педагогов, кто открыт новшествам.

#### Список литературы:

1. Выготский Л. С. «Воображение и творчество в детском возрасте». - СПб., 1997.
2. Домогацкая И. Е. «Первые уроки музыки» Учеб. пособие для подготов. классов ДМШ и ДШИ. - М., 2003.
3. Красильников И. М. «Интонационная концепция музыкальности и модель дополнительного музыкального образования». - М., 2000.
4. Красильников И.М. «Методика обучения игре на синтезаторе», издательство Искусство в школе, 2007.
5. Крюкова В. В. «Музыкальная педагогика», издательство Феникс Ростов на Дону, 2003.
6. Медушевский В. «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» - М., 1976.
7. Образовательный журнал «Музыка и электроника» № 1/2017, 4/2013
8. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. \ Под ред. Л.А. Боренбойма, - Л., 1980.
9. Скворцов И. А. «Развитие нервной системы у детей Москва» МЕДпресс-информ, 2003.
10. Тарасова К. В. «Онтогенез музыкальных способностей». - М., 1988.
11. Теплов Б. М. «Психология музыкальных способностей» Избр. труды: В 2 т. - М., 1985.
12. Цыпин Г.М. «Психология музыкальной деятельности» издательство Фирма «Интерпракс», 1994 г.
13. Чёрная М. Ю. «Электронные музыкальные инструменты», издательство «Композитор-Санкт-Петербург», 2011 г.

#### Интернет-ресурсы:

<http://www.ntc-pni.ru/doc.html>  
[https://www.studmed.ru/teplov-bm-psihologiya-muzykalnyh-sposobnostey\\_3f1e665380e.html](https://www.studmed.ru/teplov-bm-psihologiya-muzykalnyh-sposobnostey_3f1e665380e.html)  
<https://www.studmed.ru/>

## **Куратова С.А. Работа над звукоизвлечением через художественный образ**

(конспект открытого урока в классе фортепиано)

(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)

**Тема урока:** Работа над звукоизвлечением через художественный образ в классе фортепиано с обучающимися 1, 3 и 5 классов.

**Цель урока:** Воспитание музыкально-исполнительских качеств обучающихся. Формирование представлений о музыкальном образе, языке музыки, средствах музыкальной выразительности для дальнейшего развития творческой самостоятельности. Развитие у обучающихся навыков ансамблевой игры с раскрытием звукового и художественного содержания произведения; углубление музыкального опыта обучающихся через освоение совместного музицирования.

**Задачи урока:**

- Воспитывать внимательное и бережное отношение к звукоизвлечению;
- Развивать и совершенствовать работу над поиском звуковой палитры, тембра, динамическими оттенками выразительности, созданием музыкальных образов;
- Закрепить целесообразные и приемлемые исполнительские движения, позволяющие добиваться соответствующего музыкальному образу звука;
- Выработать умение слышать себя, своего партнера и одновременное звучание ансамбля в целом;
- Способствовать развитию художественного вкуса и пониманию музыки.

**Тип урока:** Урок формирования и совершенствования знаний, умений и навыков грамотного звукоизвлечения.

**Методы ведения:** объяснительно-иллюстративный (беседа, рассказ, показ на инструменте), проблемно-сообщающий (выявление общих тенденций в обучении при совместном музицировании).

**Оборудование:** компьютер, нотный материал, два фортепиано.

**Этапы урока:**

I. Организационный момент.

Эмоциональный настрой, сообщение темы урока и цели, знакомство с обучающимися.

II. Введение в тему.

Беседа о важности и необходимости работы над звукоизвлечением, как одной из главных задач в работе пианиста, ведущая к основной цели музыки – передаче образа, чувств посредством звуков.

Основная часть.

Первые навыки извлечения звуков посредством образных представлений с обучающейся 1 года обучения. Исполнение и передача образа пьес «Баба Яга» и «Серенькая кошечка», совместное решение задачи, какой звук необходим при исполнении данных пьес.

Воплощение художественного образа в произведении Н. Осиповой «Пьеро» обучающимися 3 класса.

Особенности ансамблевого исполнения и интонационные поиски художественного образа в произведении М. Герцмана «Сонатина-вальс» обучающимися 5 класса.

IV. Подведение итогов урока. Саморефлексия.

### **Ход урока:**

#### **I. Организационный момент.**

Добрый день.

На сегодняшнем уроке мы затронем сложный, но несомненно важный вопрос звукоизвлечения при исполнении фортепианных пьес, на примере произведений из программы обучающихся моего класса.

Хочется начать со слов известного музыканта и педагога Натана Перельмана: «Для музыканта звук – творение, обладающее вкусом, цветом, запахом, объемом, красотой и уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его обладающий фантазией музыкант. Замечу, что музыкант, не усматривая в этом ничего смешного говорит о звуке, как о фрукте – сочный, густой, мягкий, нежный; как о чем-то зримом – светлый, тусклый, солнечный, блеклый, белый; как о предмете, имеющем объем, вес и длину – круглый, плоский, короткий. Звуку приписывается даже нравственная категория – благородный [6]».

Но прежде, чем извлечь звук, надо понять, что же мы хотим сказать этим звуком. Во многом характеру звука и звукоизвлечения способствует образное мышление, которое, как известно, у младших школьников наиболее развито. Уже играя первые упражнения на *non legato*, ученик получает задание слушать наполненность звука, его протяженность, глубину, почувствовать в кончике пальца силу звука, который он хочет извлечь, умение дослушивать звук до конца, и при переносе руки на другую клавишу уметь «нести», слушая звук и представляя следующий звук, в который он вольется. Например, упражнение «Пчелка». Юлиана, сыграй, пожалуйста, упражнение «Пчелка» 3 пальцем.

Объясняем, что пчелка перелетает с цветочка на цветочек (с клавиши на клавишу через октаву), глубоко погружаясь в цветочек, чтобы собрать самый качественный нектар, из которого получится очень вкусный и полезный мед. Перелетаем с цветочка на цветочек аккуратно, следим, чтоб нектар не пролился. Так же летам 2, затем 4 пальцами, позже усложняем и перелетаем уже терциями, квинтами, придумывая разные образы.

Квинтами играем упражнение «Краб». Исполни, пожалуйста, упражнение «Краб». Краб у нас движется медленно, не любит света, мрачный (следим за куполом ручки, красивыми первым и пятым пальчиками). Также медленно, постепенно из-за горизонта появляется солнце. Такое исполнение упражнения, с определенной слуховой задачей, позволяет осмысленно относиться к процессу звукоизвлечения.

Пьески тоже лучше подбирать с ярко выраженными образами, например, «Баба Яга» [3]. Какая по характеру пьеска Баба Яга? Правильно, значит, как нужно ее исполнить, мягким и осторожным звуком или активным, смелым? Конечно, смело и активно, страшно! Сыграй, пожалуйста. Молодец. Таким образом, опираясь на образ известного сказочного героя, Юлиана инстинктивно верно выбрала правильное прикосновение к инструменту.

А теперь исполни пьесу Серенькая кошечка [3]. Кошечка какая в песенке? Добрая, ласковая, пушистая. Да, верно, значит каким звуком ее надо исполнить, чтобы и слушатели поняли, какая у тебя кошечка? Конечно, мягко, ласково, нежно. Сначала эту пьеску мы играли *non legato*, но сейчас Юлиана уже умеет играть и штрихом... каким? Правильно, *легато*, что, конечно, помогает более точно изобразить ласковую кошечку. Давай еще раз исполни, звуки сначала покачиваются на «лодочке», затем переливаются из одного в другой. А на второй строчке передай звук мягко из одной ручки в другую, кошечка как бы потягивается. Молодец.

На уроках неоднократно всем повторяю, что как только сел за фортепиано, ТЫ – ВОЛШЕБНИК! И только от тебя, от того как ты прикоснешься к клавише зависит какой звук прозвучит. Если звук берется резким движением, то и звук будет резкий и грубый, а если рука мягко, плавно, но собрано, ПОГРУЖАЕТСЯ в клавишу, то и звук будет получаться глубокий, насыщенный и красивый. Мы каждый урок творим ВОЛШЕБСТВО!

Спасибо.

А теперь я приглашаю к инструменту Машу и Софью. Сегодня мы продолжим работу над пьесой «Пьеро», которую написала композитор Наталия Владимировна Осипова.

Героем какой сказки является Пьеро? Конечно, «Буратино» Алексея Толстого. Вы читали эту сказку? Замечательно, и даже смотрели балет

«Буратино». Значит, вы представляете вашего музыкального героя? Какой он? Да, грустный печальный, в белом балахоне с длинными, длинными рукавами. Помните, я вам рассказывала эпизод из детского кинофильма «Буратино», который очень напоминает мне ваша пьеса: Пьеро бежит от преследователей маленькими шажочками с горы, широко расставив руки-рукава, спотыкается и кубарем падает. Помните? Замечательно, исполните нам этот эпизод (исполнение). Но Пьеро бежит на цыпочках, значит играем каким звуком? Конечно! Аккуратненько, кончиками пальцев. А вторая партия тихо, ровно, на легато (бежит все-таки с горы, а не по кочкам) исполняет свою партию. При игре ансамблем возникают новые сложности, это, в первую очередь, одновременное вступление и снятие, соотношение по звуку между партиями. Ведущая в этом эпизоде первая партия, т.к. исполняет мелодию, поэтому вторая исполняет свою партию гораздо тише, лишь помогая и обогащая мелодическую линию, но ни в коем случае не перекрывая. Прорабатываются сложные моменты I части, добиваясь точного исполнения художественного образа.

Что же у нас происходит во II части? Лежит Пьеро, глядит в небо и мечтает о девочке Мальвине. Какая по характеру музыка в этой части? Верно, Пьеро влюблен в красавицу Мальвину, постоянно посвящает ей стихи и песенки, поэтому мелодия здесь красивая, певучая, передающая чувства страдающего Пьеро. Посмотрите, как это было в фильме (просмотр эпизода). А вторая партия аккомпанирует или играет ведущую тему? Конечно, аккомпанирует. Но аккомпанемент соответствует характеру данного эпизода, глубокий мягкий бас и от него звуки переливаются ровно текуще из одной руки в другую, как бы передавая гитарные переливы песенки Пьеро. Пробуем сыграть вторую часть? Работаем над воплощением художественного образа, обращаем внимание на соотношение между партиями, на исполнение мелодии красивым звуком, ведение мелодии.

В третьей части Пьеро продолжает свой бег на цыпочках.

Исполните теперь произведение полностью и постарайтесь передать, донести до слушателей все образы. Ну что ж, очень неплохо, но нужно еще дома закрепить найденные приемы. Спасибо, девочки.

Как правило, когда ученик понимает художественный образ, он инстинктивно находит необходимый прием звукоизвлечения. И от того, насколько фантазия ребенка гибка и изобретательна, настолько легче добиться от него нужного звука, который бы характеризовал соответствующий образ.

Мы с Машей готовились к концерту, учили «Пьесу» Й. Гайдна. У Маши никак не получалось точно, интересно исполнить ее. И мы с ней придумали незатейливую историю: две принцессы-подружки, одна сообщает другой (на ушко) наиважнейшую, но СЕКРЕТНУЮ новость «К нам приехал принц

заморский», вторая (великая сплетница) с радостью и уже вслух повторяет ее; первая «тише, тише, это же секрет?!», но новость уже улетела, об этом узнали все и в репризе радостно эта новость разносилась по всему королевству. И, о чудо! У Маши все встало на свои места и пьеса прозвучала интересно, все *p* и *f* звучали там, где надо и нужным звуком!

Исполни Пьесу Й. Гайдна [2], пожалуйста.

Спасибо.

А теперь прошу к инструменту Еву и Лизу.

В декабре будет проходить Межрегиональный финно-угорский конкурс фортепианных и камерных ансамблей «Чоя-вока». Обязательным программным условием фортепианных ансамблей является исполнение произведения композитора своего региона, для нас Республики Коми. Девочки готовят произведение Михаила Львовича Герцмана «Сонатина-вальс» [4]. Исполните, пожалуйста.

Конечно же, при исполнении ансамблевого сочинения, так же, как и сольной пьесы, необходимо прежде всего вдумчивое, детальное изучение авторского текста с точки зрения мелодии, ритма, гармонии, формы, принципов развития. Но сегодня мы говорим о звукоизвлечении через художественный образ.

Немаловажное значение в работе над звукоизвлечением имеет искусство интонирования. Что такое интонация, вы можете объяснить?

Интонация – это выразительное произношение, наполненное чувствами, переживаниями, то, чем мы пользуемся в обычной речи. Любой человек интонирует во время разговора в большей или в меньшей степени, что зависит от его эмоциональности, от ситуации, от той мысли, которую он хочет сказать.

Музыкальные же эмоции намного богаче, тоньше, глубже, разнообразнее, чем интонация речи. Они способны передать такие оттенки, переливы чувств и переживаний, что никакими словами не выразить. Музыка, которая сыграна разнообразно в интонационном плане, будет понятна и доступна любому слушателю.

Проработать с девочками интонационно один из разделов произведения, решить совместно смысловые и музыкальные задачи: плавно ли переходит мотив к мотиву, выразительность исполнения «слов»-мотивов, связь их между собой, где самый важный момент звучания, как произносится этот мотив – «сердито», «жалобно» или «весело», определение главного слова (кульминации), фразы и выстраивания на этой основе динамики, как должно звучать начало фразы, ее середина, а как должен звучать конец фразы.

Осмысление этих важных моментов и дают внутреннее представление нужного звука, а вместе с ним и, часто интуитивно, необходимый прием звукоизвлечения.

Сложность данного произведения в том, что партнеры в процессе исполнения меняются местами и реприза уже играется другим исполнителем. Обратить особое внимание на звуковую точность исполнения темы, на исполнение единых штрихов, голосоведения (обратить внимание и поработать над точным исполнением, передачей художественного образа темы в экспозиции и репризе разными партнерами ансамбля).

Спасибо, девочки.

Ну что ж, все поставленные задачи мы выполнили. В заключение хочется заметить, что, говоря о красочности, выразительности звука, который включает в себя тончайшие градации, разнообразнейшие оттенки, мы понимаем, что существенную роль в этом играет хороший слуховой контроль, воображение, память и богатые художественные представления, которые накапливаются, слушая музыку, переживая и анализируя ее.

«Искусство интонации следует также тренировать, как искусство скачков, трелей, октав» (Н. Перельман) [6]

Список литературы:

1. Бирмак А. Художественная техника пианиста. - М.: Музыка, 1973. – 140 с.
2. Гайдн Й. Двенадцать маленьких пьес. / Пьеса №6. [https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm10115\\_dvenadcat\\_malenkih\\_pes.html](https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm10115_dvenadcat_malenkih_pes.html)
3. Геталова О. В музыку с радостью. / И. Визная, О. Геталова – Композитор, 2018. – 176 с.
4. Герцман М.Л. Сонатина-вальс. - <https://gimis-rk.rkomi.ru>
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры, записки педагога. - М.: Музыка, 2007. – 332 с.
6. Перельман Н. В классе рояля. М.: Классика- XXI, 2007. - 88 с.
7. Тимакин Е. Воспитание пианиста. - М.: Музыка, 2014. - 168 с.

**Осипова Н. В. Специфика работы концертмейстера в балетном классе.  
Актуальность балетных импровизаций в классическом танце. Связь  
танца с музыкой**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Концертмейстер классов балета - достаточно сложная, трудная, но интересная и прекрасная профессия. Она требует наличие специфических знаний, умений, навыков, приемов игры на инструменте фортепиано. Концертмейстер балетных классов всегда находится на вторых ролях по отношению к преподавателю, однако, если в классе не звучит музыкальное сопровождение, то танец сводится к пустым и сухим наборам движений. Концертмейстер балетных классов должен:

- хорошо владеть техникой фортепианной игры;

**Уметь:**

- облагородить, украсить, сделать эстетически приятными проиллюстрированные музыкой движения;
- перекладывать хореографические комбинации преподавателя на музыкальные построения;
- систематически обогащать и разнообразить балетный музыкальный репертуар;

**Знать:**

- балетную терминологию на французском и русском языках.

**Развивать:**

- навыки запоминания и прислушивания к замечаниям и рекомендациям преподавателя классического танца.

Балетный концертмейстер должен владеть значительным музыкальным «багажом» знаний и опыта в области балетной музыки, понимать природу того или иного движения, использовать музыкальные произведения, подходящие для танца, вдохновлять балерин и танцоров на поэтичность танцевальных рисунков.

Профессии балетного концертмейстера не обучают ни в одном музыкальном учебном заведении, что накладывает на концертмейстера балета дополнительные трудности для освоения данной специальности. Пианист или композитор постигает основы танцевального исполнительства на практике, в балетном классе. Как правило, пианист уходит, в лучшем случае, после первого года работы. Почему так происходит? Каждое утро рабочего урока по классическому танцу начинается примерно так: преподаватель «разводит» различные комбинации у станка и на середине зала, концертмейстер должен «озвучить» данные комбинации на инструменте. На деле получается совсем не

так, как пианист хочет выполнить танцевальные движения музыкальными звуками. Танец «сопротивляется» музыке, музыка «сопротивляется» танцу. Музыкальные сочинения выдающихся мастеров очень часто не подходят под определенный тип движений, преподаватель «забраковывает» их, концертмейстер просто сидит на уроке. Какой выход из ситуации возможен? Музыкальные произведения, которые концертмейстер готовит на урок, могут быть не танцевальными по музыкальному характеру, сложны для восприятия, неквадратные по музыкальной структуре. Неприемлемо искажать во имя танца мелодию, ритм, другие компоненты музыкальных произведений великих композиторов, что происходит очень часто в классе балета. Каким образом тогда «подружиться» с танцем?

Огромную роль в становлении и развитии культуры балетного исполнительства играет владение импровизацией и сочинением музыки на уроке.

Импровизация – это спонтанное и радостное, мгновенное выражение музыкальных эмоций на фортепиано, которое присуще далеко не каждому музыканту. Чувство импровизационности можно воспитать в концертмейстерах балета. Для чего? Импровизация является связующим звеном между танцем и музыкой, она помогает исполнителю лучше проникнуть в суть танцевальных движений посредством быстрого, моментального нахождения нужного музыкального материала, оторваться от нотного текста, погрузиться в танец с его постоянными изменениями поз, характеров, комбинаций. Импровизация учит собранности и самодисциплине, умению анализировать собственную игру со стороны, нахождению новых интонационных и ритмическо-фактурных решений на фортепиано, согласованных с танцем.

Итак, **целью** концертмейстера классического танца является – балетная импровизация. Задачи:

- научиться импровизировать так, чтобы средства музыкальной выразительности подходили по типу танцевальных движений, чтобы музыка стала естественным продолжением танца;
- развивать в себе талант сочинять и импровизировать балетные построения, не будучи композитором.

### **Средства музыкальной выразительности, помогающие танцу.**

Чтобы научиться импровизации на уроке классического танца, необходимо связать все танцевальные элементы с музыкой. Понимание того, какие интонационные и ритмические мотивы (самый маленький элемент в музыке) характерны для определенных видов упражнений на станке или в середине зала приближает нас к ощущению, каким образом мы можем начать импровизировать. Каждое движение в классическом танце закономерно

вытекает из предыдущего. Например, плавное «плие» (приседание) контрастирует с острыми и напряженными «батманом тандю» и «батманом тандю жете», после «текучего» «батмана фондю» следует ударное «фраппе». Это разнообразие танцевальных характеров способствует выработке лаконичных, формульных, обладающих яркой интонационностью мотивов. Каждый музыкальный мотив должен соответствовать характеру движения: певучие, плавные интонации на legato (связно) и cantabile (певуче) сочиняются для «плие», «фондю», адажио. Поступенное мелодическое движение, скачки на консонансы могут использоваться в комбинации «ронд де жамб партер». Четкие, отрывистые характеры «батмана тандю» и «батмана тандю жете» соответствуют синкопированным, пунктирным, триольным ритмам в музыке, создавая озорные, игровые танцевальные образы.

Для начального и промежуточного этапов освоения балетной импровизации следует придерживаться следующих методических рекомендаций:

- импровизировать от простого к сложному построению, от мотива до законченной музыкальной темы в форме периода;
- подбирать мелодии по слуху, запоминать их и записывать;
- накапливать слуховые ощущения, тренировать музыкальную память;
- соотносить музыку с конкретными движениями, корректировать импровизацию с заданными хореографическими комбинациями;
- систематически использовать импровизацию на уроке.

Начинающему импровизатору очень трудно сразу сочинить развернутую последовательность. Полезно сначала сочинить короткие мотивы и фразы на разные типы хореографических движений. Например, на упражнение «плие» можно сочинить несколько плавных, певучих построений и посмотреть, как они сочетаются между собой в объеме четырех тактов. Танец не любит однообразной и скучной музыки. Желательно, чтобы все темы в упражнениях «деми плие» (полуприседание) и «гранд плие (глубокое приседание)» сочинялись в разных тональностях. Импровизируя от одного такта до четырех, исполнитель приходит к пониманию текучести и закономерности музыкальной формы. Как правило, большинство балетных построений имеют квадратную музыкальную структуру: 8-16-32-64 такта. Сначала концертмейстеру необходимо научиться сочинять квадратные построения от четырех до восьми тактов в пределах одного музыкального предложения. Для этого нужно импровизировать различные мотивы, начиная от двух, трех нот, повторять их, видоизменять интонацию, ритм, регистр. Затем соединить несколько мотивов в музыкальную фразу, несколько фраз в предложение. Принцип повторения, точного или

варьированного используется в импровизации на протяжении всех этапов освоения. Два предложения могут быть оформлены в форму период. Мелодию следует гармонизовать аккордами. В музыке существует понятие: музыкальная тема. В конце каждой темы существует заключение, маленькая остановка движения, кадансовый оборот. Такое завершение музыкального построения очень чувствуют обучающиеся классического танца, потому что, происходит смена танцевальных движений. Такая смена должна быть подчеркнута музыкой, начинается новая тема, не похожая на предыдущую музыкальную мысль.

Для продвинутого этапа обучения балетной импровизации характерны моменты:

- импровизировать развернутые музыкальные построения, вырабатывать в импровизации чувство музыкальной формы;
- анализировать и применять отобранные для танцевальных движений средства музыкальной выразительности: ритм, мелодию, гармонию, фактуру, регистр, динамику;
- обогащать гармонизацию мелодий;
- проигрывать авторские сборники других концертмейстеров, отмечать особенности музыкальных тем.

Очень важно найти собственный музыкальный, импровизаторский стиль исполнения. Для этого следует находить новые, интересные способы гармонизации мелодии. Гармония в балетной музыке также важна, как и «царица» мелодия. Концертмейстер может использовать не только гармонии главных ступеней лада, но и побочных ступеней, отклонения и модуляции в другие тональности. При помощи хроматизмов в мелодии происходит отклонения (временный переход) в родственные тональности, возможно, и в тональности третьей и четвертой степени родства, что очень сильно «освежает» музыкальную ткань импровизации. Вертикальный компонент музыки особенно необходим в развернутых хореографических комбинациях, таких, как адажио на середине, которое состоит из многих сложных элементов танца: «девлюпе» (от фр. развернуть, разновидность батмана), «пор де бра» (правильное прохождение рук через основные позиции, наклоны туловища), «тан лие» (от фр.- связываться, соединять). «Тан лие» - это комбинация движений, которая вырабатывает слитность и скоординированность движений. Такие пространственные построения требуют наличие нескольких музыкальных тем. Красота мелодических линий в сочетании с правильно выстроенной гармонией дают возможность хореографам лучше отработать движения в комбинации. Полезно прописать аккордовую цифровку на все виды хореографических движений.

Из таких балетных каждодневных импровизаций «вырастают» целые авторские сборники концертмейстеров балета, которые очень необходимы. Исполнение на уроке уникально, неповторимо своим индивидуальным опытом. Авторские сборники музыки к классическому танцу обогащают балетный репертуар и дают возможность начинающему концертмейстеру найти правильный путь в «озвучивании» танцевальных движений, пианисту, который много лет играет в классе хореографии, добавить новые примеры в музыкальный репертуар. Все созданное нужно записывать, тем самым накапливая свой балетно-творческий опыт. В процессе записи «отмечается» все лишнее, наносное, «отшлифовывается» мелодия, ритм, гармония, фактура. Известны авторские разработки Безугловой Г., Исуповой Л., Казаковой Е., Егоровой С., Новицкой Г., других преподавателей и концертмейстеров. Творческий итог записанным импровизациям - создание собственного авторского сборника в классе хореографии.

#### Список литературы:

1. Безуглая. Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. Учеб. метод. пособие для студентов высших учебных заведений. Спб: - Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2005. - 139 с.
2. Ваганова. А. Я. Основы классического танца. Учеб. метод. пособие для преподавателей и концертмейстеров балета. Спб: - Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 1980. - 14 с.
3. Донченко. Р. П. Репертуар концертмейстера. Классический танец вып. 1. Спб: - «Композитор», 2002. - 38 с.
4. Филиппова. Н. В. Музыка в классе хореографии. Репертуар концертмейстера. Спб: «Композитор», 2016. – 24 с.

## ***Попова Е.А. Основы скрипичной вибрации***

*(МАУДО «Сыктывкарская детская музыкально-хоровая школа, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Вибрато - одно из средств художественной выразительности, придающее звучанию певучесть. Во время вибрации происходит повышение и понижение высоты звука, обычно не превышающей четверти тона.

Ее цель - усиливать эффект, украшать и делать более красивой музыкальную фразу или отдельную ноту. Этот важнейший исполнительский навык требует от педагога терпения, внимания и неспешной работы. Выдающийся педагог – скрипач профессор Юрий Исаевич Янкелевич считает, что «вибрация – это тонкая вещь» и думать о ней следует уже с самого начала обучения. [6, с.34]

***Существуют четыре основные формы вибрато: кистевая, локтевая, смешанная и пальцевая (самая мелкая).***

У каждого ученика по мере музыкального развития и укрепления технического аппарата вырабатывается своя вибрация, обычно это кистевая (активное движение кисти) или локтевая (активное движение предплечья). На начальном этапе смешанная вибрация бывает редко. Пальцевая – крайне редко, в основном при исполнении аккордов. Известный педагог Турчанинова Г.С. считает, что пальцевая вибрация (самая узкая и мелкая) «возникает стихийно в результате зажатости суставов и мышц левой руки» [4, с.38].

Любая небольшая зажатость отражается на вибрации, поэтому в первую очередь игровой аппарат должен быть свободен. Ученик с мягкой, гибкой кистью и суставами пальцев легко овладевает кистевой вибрацией. На начальном этапе она наиболее эффективна- палец лежит на струне легко, вибрато получается широкое, мягкое. Свободный игровой аппарат позволяет ученику длительную игру без физического напряжения.

Локтевая вибрация обычно получается у учеников с недостаточно эластичным игровым аппаратом. У таких детей палец более плотно стоит на струне, как правило, вибрато получается более узкое, ученик быстро устает, он теряет много энергии.

Ученикам желательно научиться кистевой вибрации, поскольку «только в данном случае мышцы их рук в состоянии выдерживать большую физическую нагрузку» [5, с.38].

Начинать учить вибрации надо без инструмента. Сначала установить кисть в положение повернутого влево «зеркальца» и, положив каждый палец попеременно на большой, ритмично на 2, затем 3, 4, можно и на 5 сгибать – разгибать в суставе ногтевую фалангу.

Затем, поставив 2-й палец на большой, ритмично раскачивать кисть к себе – от себя. Ритм тот же - на 2,3,4,5. То же самое проделать остальными пальцами.

Скрипку положить на ключицу, придерживая ее подбородком и продолжать колебания кисти вдоль шейки, не задевая ее.

Затем шейку скрипки положить на большой палец и, не касаясь основанием указательного пальца шейки, продолжать колебательные кистевые движения. Далее положить 2-й палец, не прижимая сильно струну и раскачивать кисть. Стараться удерживать палец на одном месте. Со 2-го пальца учить вибрации легче, он самый длинный.

Эти упражнения подготовительные, требующие дальнейшей разработки навыка вибрато. Постепенно то же проделать и с другими пальцами. Можно иногда педагогу самому на скрипке раскачивать фалангу ученика.

В английской школе дают те же упражнения, но сначала правую руку держат перед собой и навыки вибрато дают на руке, затем на скрипке, которую тоже держат перед собой. Только после этого скрипку поднимают на ключицу.

На начальном этапе вибрация будет несколько замедленной. Постепенно амплитуда и частота движений войдут в норму. В дальнейшем совершенствование вибрации зависит не только от развития игрового аппарата, но и эмоциональности ученика, восприимчивости его к тембру и динамике.

На уроках педагогу следует не ограничиваться показом вибрато, но и объяснять ученику какие именно ноты вибрировать, как часто и с какой интенсивностью.

Великий скрипач и педагог Леопольд Ауэр считал, что «желательно только наиболее умеренное употребление вибрации; слишком частое применение этого средства уничтожает цель, ради которой ее использовали» [1, с.32].

Некоторые считают, что педагог должен начинать заниматься вибрацией лишь тогда, когда ученик проявит к ней интерес, но лучше, не ожидая этого, приступить к навыкам вибрации как можно раньше.

Если вибрато плохое, то причиной тому могут быть недостатки в постановке, а именно: большой палец сильно отведен к порожку, кисть выгнута наружу или отодвинута от грифа во время вибрато, слишком высокое положение пальцев над грифом, сильное давление пальцев на струну, зажатость руки.

Некоторые советы по вибрации:

- ❖ колебательные движения должны происходить лишь вдоль струны, насколько возможно, поперечных движений не допускать;

- ❖ когда играют крещендо, колебательные движения вибрато расширяются и ускоряются, при диминуэндо наоборот, сокращаются и замедляются;

❖ в ряде случаев «в высоких позициях и в двойных нотах, необходимо локтевое вибрато» [2, с.84];

❖ более широкое «движение пальца вверх от средней точки, чем вниз, придает звуку светлую, серебристую окраску, а наоборот – темную, густую» [3, с.95];

❖ палец во время вибрации ставить чуть с наклоном назад, чтобы подушечка была больше;

❖ в 1-й позиции надо качать шире, чем в высоких позициях, поэтому начинающим рекомендуется вибрировать внизу, чтобы была шире амплитуда (примерно в середине грифа);

❖ в 1-й позиции опора на внутреннюю фалангу большого пальца, в 5-й позиции – на крайнюю фалангу;

❖ для вибрации лучше давать пьесы не классического, а романтического характера;

❖ на струне Соль вибрато играют более широко, в верхнем диапазоне частота колебаний возрастает;

❖ для кульминаций требуется интенсивное вибрато;

❖ разболтанное кистевое вибрато может быть исправлено локтевым, что приведет к смешанной форме. Напряженное локтевое исправляется, наоборот, кистевым, широким.

❖ не будет ярким динамический акцент, если сила звука не будет дополнена интенсивной вибрацией;

❖ в высоких позициях бывает пальцевая вибрация, она идет от сустава;

❖ во время вибраций октавами надо более активно вибрировать 1-м пальцем;

❖ если надо играть трепетно, то правая рука более воздушна, а вибрато более энергичное.

В заключение необходимо отметить, что вибрация придает звуку жизненность, теплоту и одухотворенность. При помощи ее мы можем выразить различные душевные состояния, выявить подлинный характер музыкального образа.

#### Список литературы:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Издательство «Композитор». Санкт – Петербург. 2004.-120 с.
2. Баринская А.И. Начальное обучение скрипача - М.: Музыка, 2007. - 103 с.
3. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2007. - 256 с.

4. Турчанинова Г. Некоторые вопросы начального обучения скрипача. – Москва, 2007. - 80 с.
5. Шевченко В. Балет двух рук. – Новосибирск: РИД «Сибирская пресса», 2006. -80 с.
6. Янкелевич Ю.С. Педагогическое наследие. М.: Музыка, 1983. - 254 с.

## **Ревунец В. М. Система профориентации, предпрофессиональной подготовки ключевой ресурс развития экономики и социальной сферы региона: итоги работы и перспективы**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, и. о. директора)*

Смена парадигмы общественного развития и вхождение в информационно-техническое пространство нынешнего века сформулировали новое поле образовательной деятельности России. Большое внимание на совершенствование всей системы образования в стране оказывает социальный заказ общества на творческую, активную личность, способную проявить себя в нестандартных условиях, гибко и самостоятельно использовать приобретенные знания в разнообразных жизненных ситуациях.

К школе, и к образованию в целом, сегодня предъявляются высокие требования, в том числе и к дополнительному образованию.

С 2014 года творческие отделения гимназии реализуют дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы в области музыкального, театрального и художественного искусства в соответствии с Федеральными государственными требованиями. Программы различаются по содержанию и по годам обучения: 7 программ на музыкальном отделении, 4 программы на художественном и 1 программа на театральном отделении.

Основная цель образовательных программ - приобщение детей к искусству, развитие их творческих способностей и приобретение ими начальных профессиональных навыков, а ведущими задачами являются - формирование грамотной, заинтересованной в общении с искусством молодежи, а также выявление одарённых детей и подготовка их к продолжению образования в области искусств в средних и высших учебных заведениях соответствующего профиля.

С введением дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ само содержание деятельности отделений кардинальным образом не изменилось, ведь принципы, заложенные в ФГТ, соответствуют тем целям и задачам, которые успешно решались на протяжении десятилетий и которые всецело соответствуют сегодняшнему понятию «предпрофессиональное образование».

Профориентационная работа в предпрофессиональном образовании актуальна и в первую очередь, играет непосредственную роль в успешной сдаче итоговой аттестации, т.к. позволяет обучающимся осознанно подходить к подготовке экзаменов, четко понимая, что именно эти предметы пригодятся им для дальнейшего обучения и получения профессии, с учетом интересов, склонностей и возможностей. Соответственно закономерным итогом системы

профориентационной работы является высокий результат итоговой аттестации выпускников.

Предпрофессиональная подготовка в гимназии подразумевает, что большая часть выпускников согласно образовательным программам ориентирована на поступление в ССУЗы и ВУЗы в области культуры и искусства. Соответственно и качество образования должно быть таким, чтобы, при желании, каждый выпускник был готов «войти в профессию».

Важно понимать, что успешность профессионального самоопределения во многом зависит не только от представлений о самой профессии, но и о тех качествах, которые являются важными для успешного осуществления той или иной деятельности. Поэтому, основной целью предпрофессионального просвещения на отделениях является организованное информирование о профессиях, о содержании деятельности, путях приобретения профессий, требованиях к профессии, потребностях рынка труда.

Следует выделить ведущие направления Системы профориентационной работы на отделениях, направленные на мотивацию профессионального выбора:

- взаимосвязь социальных партнеров, заинтересованных в профориентационной деятельности (учреждения профессионального образования, учреждения культуры и искусства, театры, библиотеки, музеи и т.д.);
- взаимосвязь профориентационной работы с практикой (участие в постановках театра оперы и балета, театральные спектакли, культурно-просветительские проекты, выставки и многое другое);

Также важно учитывать потребности экономики Республики Коми в кадрах данных профессий.

Итогом деятельности педагогического коллектива в этом направлении являются показатели поступления наших выпускников и в этом году они достаточно результативны, а спектр образовательных учреждений охватывает ССУЗы и Вузы не только Республики Коми, но и Российской Федерации:

- Российский институт театрального искусства - ГИТИС
- Ярославский государственный театральный институт
- Колледж искусств Республики Коми
- Республиканский колледж культуры им В.Т. Чисталева
- Московское военно-музыкальное училище имени генерал-лейтенанта В.М. Халилова
- Сыктывкарский колледж сервиса и связи
- Сыктывкарский гуманитарно-педагогический колледж имени И.А. Куратова

- Краснодарский архитектурно – строительный техникум
- Орловский государственный аграрный университет.

Вместе с тем, существуют определенные проблемы при поступлении наших выпускников - это отсутствие бюджетных мест на востребованные специальности (например, на архитектуру) и конкурс аттестатов, который и в дальнейшем будет превалировать над творческими испытаниями.

Поэтому работа всего педагогического коллектива гимназии с выпускниками должна быть направлена на результативный итог по обеим школам.

Обеспечение системы ранней профориентации (в которую входит концертная практика, конкурсно-фестивальная деятельность, культурно-просветительская работа, выставочная деятельность, показы спектаклей и мн. др.) - это обязательная составляющая образовательного процесса отделений. Проводится активная работа в этом направлении.

В этом году впервые был проведен на художественном отделении Республиканский конкурс детского художественного творчества «По реке времени», театральное отделение реализовало 10 постановочных проектов, музыкальное отделение представило тематические концерты, посвященные творчеству П.И. Чайковского и Веры Городовской, была проведена I межрегиональная заочная олимпиада по музыкально-теоретическим дисциплинам и многое другое.

Показательным в работе педагогического коллектива является также активное участие обучающихся и педагогов в творческих школах, мастер-классах, открытых уроках, художественно-театральной смене «Надежда Республики» и т.д.

В 2015 г при поддержке президента РФ был открыт Образовательный центр «Сириус» с целью содействия развитию талантов и способностей детей. А в 2016 г. от музыкального отделения по направлению «Искусство» прошел обучение первый участник. Сегодня, участие в творческих сменах Образовательного центра «Сириус» является значимым событием и показателем успешности обучающихся и преподавателей.

Чтобы гимназия имела будущее, она должна соответствовать требованиям времени и мы должны находить новые ресурсы ее развития. Осуществить целенаправленные изменения призвана новая программа Развития гимназии «ОТ ТАЛАНТА ДО РЕЗУЛЬТАТА». Подпрограмма «Одаренные дети» является тем механизмом преобразований, реализация которых возложена на педагогический коллектив гимназии.

## **Рошору Н. К. Основы ансамблевой техники**

*(Гимназия искусств при Главе Республики Коми, г. Сыктывкар, преподаватель)*

Одной из особенностей народно-инструментального искусства современного периода является интенсивное развитие ансамблевых форм музицирования. Многочисленные ансамбли разных составов существуют в филармониях, средних и высших учебных заведениях, в детских музыкальных школах. Ансамблевое исполнительство является важной составляющей процесса воспитания музыканта. Игра в ансамбле, как правило, воспринимается обучающимися с большой увлеченностью и воодушевлением, что связано со спецификой этого вида исполнительства - музыкальное произведение озвучивается в совместном творчестве нескольких участников. Ансамблевая игра имеет большое значение в воспитании грамотного, разносторонне развитого музыканта, учит творческому взаимообогащению. Выдающийся венгерский композитор Б. Барток считал, что каждый юный музыкант должен как можно раньше приобщиться к ансамблевой игре.

Ансамблевое исполнение - процесс очень сложный. Навыки ансамблевой игры не приходят так быстро, как иногда кажется. Только в процессе длительных репетиций исполнители приобретают особую технику - ансамблевую. Основы ансамблевой техники предопределены уже самим названием жанра и заключаются в умении играть вместе. Это касается в первую очередь синхронного звучания всех партий, сбалансированности их силы звука, согласованности штрихов, фразировки, темпов, тембров и других элементов музыкальной выразительности. Синхронность является определяющим техническим требованием совместной игры, важнейшей характеристикой исполнительского мастерства ансамбля.

Синхронность ансамблевого звучания предполагает максимальную согласованность партий, которая возникает в результате единого понимания партнерами темпа, метра и ритма. Единое понимание темпа - важнейшая предпосылка общего ощущения метра и ритма, так как абсолютная длительность звуков музыкального произведения определяется именно темпом. Ощущение единой метроритмической пульсации играет чрезвычайно важную роль в достижении синхронности ансамблевого исполнения. Малейшее нарушение синхронности при совместной игре разрушает впечатление слитности, ансамблевого единства. Обеспечению ритмического единства ансамблевого звучания способствует формирование у всех участников метрической опоры. Роль соответствующего фундамента в ансамбле обычно отводится басу.

Для достижения синхронности звучания в ансамбле важное значение имеет также навык одинакового исполнения штрихов. Следует отметить, что

штрихи должны полностью соответствовать логике и характеру сочинения. Повторяющиеся фразы и фрагменты у голосов должны исполняться абсолютно одинаковыми штрихами. От этого зависит как равновесие звучание в ансамбле, так и возможность выделения каких-то важных моментов в каждой партии.

Важнейшим элементом ансамблевой техники является динамическое равновесие. Умелое использование динамики помогает раскрыть характер музыкального произведения, его эмоциональное содержание. Обычно под ровностью звучания ансамбля подразумевается известное соотношение силы звука мелодии и сопровождения. Как бы ни были важны подголоски, контрапункт, гармония или бас, они лишь дополняют мелодическую мысль. В этом заключается правильное понимание смысла динамического равновесия ансамбля. Особенно внимательно приходится следить за динамическим равновесием, когда мелодический голос находится в том же регистре, что и другие голоса.

Очень нелегко добиться ровного проведения мелодической линии, если она передается из одной партии в другую. В этих случаях нужно тщательно проанализировать возможности инструментов, создать одинаковый тембр, тщательно отработать динамическое и штриховое соответствие звучания в моменты передачи мелодии из одной партии в другую. Полноценное звучание мелодии во многом зависит от манеры исполнения аккомпанирующих голосов. Исполнители аккомпанемента должны хорошо слышать мелодию и сопровождать ее в полном соответствии с характером и фразировкой. Большое внимание в ансамблях уделяется исполнению баса. Басовый голос, как правило, должен звучать тише мелодического, но в то же время громче аккомпанирующих голосов, создавая как бы фундамент для звучания всех партий, расположенных выше его. Для достижения динамического равновесия большое значение имеет также умелое пользование регистрами.

Ансамблевая игра – это коллективное творчество, где каждая партия имеет свои выразительные задачи и функции. И только соединив их вместе, можно услышать полное звучание партитуры. Каждый из ансамблистов должен свободно владеть своей партией и вместе с тем отчетливо представлять партии всех исполнителей. Малейшая неуверенность, неточность в игре того или участника мгновенно передается другим исполнителям и снижает художественное впечатление. Тщательно выученная каждым участником ансамбля партия - неременное условие успешной работы коллектива. Ансамблевая партия - звено в общем звучании ансамбля, его составная часть. Ансамбль, наряду с другими музыкальными дисциплинами, способствует воспитанию высококвалифицированных музыкантов - расширяет кругозор, развивает художественный вкус, совершенствует исполнительский уровень.

Список литературы:

1. Давидян Р.Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства – теоретические основы, практический опыт / Р.Р. Давидян. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1994. – 318 с.
2. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Ленинград, 1975. – 280 с.
3. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. Пособие для музыкальных вузов и училищ России / М.И. Имханицкий. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2002. – 520 с.
4. Имханицкий М.И., Становление струнно-щипковых народных инструментов в России / М.И. Имханицкий. – Москва, 2008. – 368 с.
5. Ризоль Н.И. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н.И. Ризоль. – Москва, 1986. – 144 с.
6. Смешанные ансамбли русских народных инструментов. М., 1988. Вып. 1. 115 с.

**Сорокина Е. А. Деятельность и значение педагога – теоретика в учебно  
– воспитательном процессе ДШИ**

*(МБУДО «Детская школа искусств, г. Усинск, преподаватель)*

*«Чтобы наслаждаться симфонией Бетховена,  
надобно выучиться слушать...  
Музыка, быть может, более других искусств,  
требует специального приготовления»  
А. Н. Серов*

На всех уровнях музыкального образования общеизвестна важная цель, стоящая перед педагогом музыкально – теоретических дисциплин, в частности, в рамках учебного предмета сольфеджио - воспитать грамотных музыкантов с развитым музыкальным слухом.

Несомненно, для достижения данной цели, решающим фактором является личность педагога, его индивидуальность. Прежде всего, он должен быть хорошим музыкантом, волевым, серьезным, справедливым, творческим и в меру требовательным человеком.

Огромную роль в успешной преподавательской работе играет его умение наладить с детьми контакт, найти с ними общий язык, расположить их к себе, завоевать их доверие и вызвать у них желание работать. Основано это умение на уважении к личности ребенка.

Сложный комплекс знаний и навыков, определенный программой по сольфеджио, требует от преподавателя высокого педагогического мастерства, большой творческой инициативы, любви к своей работе.

Большую роль играет также правильное планирование учебного материала в целом, а также тщательная подготовка педагога к каждому уроку. Творчески вдумчивый педагог постоянно ищет новые пути, экспериментирует, совершенствует методику своей работы.

Для преподавателя сольфеджио необычайно важно чётко и ясно представлять себе цели и проблемы этого предмета, так как их знание позволит ему выбирать эффективные методы и средства своей педагогической деятельности. В процессе повседневного труда они становятся его опорой и руководством.

Кроме того, ему чрезвычайно необходимо осознавать те стратегические задачи, которые стоят перед ним в области развития слуха в плане достижения всеобщей музыкальной грамотности и культуры нашего народа. Велика ответственность преподавателя в выполнении этих задач, требующих терпения, настойчивости, педагогического такта, глубоких знаний детской психологии, умелого использования в процессе обучения технических средств.

Методика их применения еще не достаточно разработана. Однако каждый педагог-теоретик может сам найти массу приемов и методов использования техники в своей учебно-воспитательной деятельности. «Ты понял?» – спрашивают обычно в общеобразовательной школе, потому, что предмет понимают разумом, логикой, усваивают информацию. А в музыкальной школе или школе искусств, преподавателю следует чаще всего спрашивать: «Ты чувствуешь? Ты слышишь?»).

Урок сольфеджио, имея сложную структуру, представляет собой единый комплекс, в котором рационально переплетаются и сочетаются различные виды занятий: пение по нотам с соблюдением чистоты интонирования, анализ и запись услышанной музыки, теоретические сведения, слушание музыкальных произведений и распевания учащихся в начале каждого урока. Последние помогают педагогу расширить внутренние музыкально-слуховые представления детей, вокально подготавливая их, настраивая интонационно к предстоящей работе.

В процессе пения по нотам происходит теснейшее взаимодействие между интонированием и музыкальным слухом. Являясь первоосновой певческой интонации, музыкальный слух сам активно совершенствуется под воздействием чистого пения. Поэтому-то привитие учащимся чистой интонации во время пения – одна из важнейших задач предмета сольфеджио. Основные причины отставания и затруднений учащихся при интонировании – это слабость их внутренних музыкально-слуховых представлений, неспособность оперировать ими и, наконец, неподготовленность голосового аппарата. Необходимо уделять внимание, особенно на начальном этапе обучения, выработке правильных певческих навыков: дыхание, звукоизвлечение, фразировка, посадка при пении, сознательное отношение к нотному тексту.

На уроках сольфеджио очень важно научить детей верно петь с листа, то есть мысленному, зрительному опережению того, что непосредственно поется в данный момент. Поющий охватывает взглядом музыкальный текст, забегаая вперед, предвосхищая внутренним слухом то, что еще не спето. Чем более развит внутренний слух, тем дальше учащийся видит при пении, тем точнее и конкретнее его внутренние слуховые представления звуковысотных и ритмических компонентов прочитываемых мелодий. Поэтому чтение с листа необходимо проводить регулярно и систематически.

Слуховой анализ, воспроизведение и запись услышанного музыкального материала являются доминирующим разделом работы на уроках сольфеджио. Причем, эти способности развиваются предшествующей тренировкой памяти путем пения вслед за слушанием.

В этой части занятий по сольфеджио запись музыкального диктанта представляют собой самую сложную форму работы над развитием слуха и памяти. Если при пении по нотам помогает зрительный фактор, то диктант воспринимается чаще всего только на слух. Этим и объясняется вся сложность записи мелодии. В диктанте как бы обобщаются все знания, умения и слуховые навыки учащихся. Он является лучшей формой воспитания внутренних музыкально-слуховых представлений, требующей тщательной предварительной подготовки.

Из огромного количества диктантов стараюсь выбирать такие образцы, которые органически соединяют в себе изученные элементы музыкальной речи и, в то же время, пополняют знания детей в области музыкальной литературы.

Теория музыки учащимся необходима для освоения нотно-музыкальной грамоты, способствуя приобретению внутренних слуховых представлений, облегчает анализ и синтез музыки при ее пении и слушании. Теория музыки не составляет самостоятельного раздела в курсе сольфеджио, она органически связана с другими практическими формами работы: исходит из практики и к ней обращается. Абстрактные теоретические понятия выводятся из конкретного музыкального опыта, из его звуковых образцов, накопленных в памяти обучающихся.

Сухие теоретические объяснения, тренировка на одних письменных и устных упражнениях, грубая и немusicalная игра педагога приводят к выхолащиванию музыки на уроке, к догматизму, к отрыву теоретических сведений от практической музыкально-исполнительской деятельности учащихся. Необходимо преодолевать эту сухость в проведении занятий, приносящую немалый вред учащимся.

Наряду с пением, диктантом, музыкальной грамотой очень важно на уроках сольфеджио уделять время слушанию музыки. При выборе произведений для слушания необходимо, чтобы они были художественно выразительны, логичны, и ярки в отношении музыкальной образности. Материалом могут служить мелодии, песни, небольшие музыкальные пьесы: от предложения или периода до простых двух-трех частных форм, не более. Так как домашние задания при этой форме работы почти невозможны, то необходимо стремиться слушать и анализировать музыку на каждом уроке.

Назову некоторые произведения из репертуарного списка, которым я пользуюсь вот уже на протяжении многих лет. Это «*Инвенция*» ля минор и «*Прелюдия*» До мажор И.С. Баха, «*Мазурка*» до минор и «*Полька*» ре минор М.И. Глинки, «*Полонез*» М.А. Огиньского, «*Рондо в турецком стиле*» В.А. Моцарта, «*Клоуны*» Д.Б. Кабалевского, «*К Элизе*» и «*Соната №14*» (1 ч.) Л. Бетховена, «*Вальс*» Ф.Шуберта, «*Весной*» Э.Грига и пьесы из «*Детского альбома*» П.И.

Чайковского: «Марш деревянных солдатиков», «Неаполитанская песенка», «Баба Яга», «Старинная французская песенка» и т. п.

Зная о том, что живые и четкие внутренние музыкально-слуховые представления возникают лишь на основе ярких впечатлений, что умение слушать музыку и эмоционально переживать ее является условием развития музыкального слуха. Педагоги-теоретики не всегда и не все используют эту форму организации музыкального опыта на уроках сольфеджио, упуская одну из возможностей в воспитании необходимого навыка у обучающихся.

Таким образом, слушание и сознательное восприятие музыкальных произведений является важнейшим элементом урока сольфеджио. И не следует ограничиваться только простым ознакомлением. Наряду с восприятием необходимо проводить анализ произведений, что способствует развитию художественного вкуса и культуры эстетических оценок.

В процессе проверки знаний на уроке особенно важна требовательность педагога к уровню умений и навыков учащихся. Дети, прочно усвоившие пройденный материал, стремятся проявить свои знания и даже обижаются, если преподаватель почему-либо не спрашивает их. Очень важно поддерживать их в этом стремлении, находить пути поощрения активности обучающихся.

Проверка знаний не должна быть оторвана от сознания учащимися практического значения того, чему учат. И еще, в систематичности опросов я усматриваю справедливость отметки. Поэтому, помимо классного журнала веду свои дополнительные записи учета выполнения моих требований по гаммам, чтению с листа, интервальным и аккордовым упражнениям и т.д. и т.п.

В заключении хочу подчеркнуть, что учебный предмет сольфеджио в музыкальном образовании и воспитании не случайно занимает главенствующее положение среди всех прочих дисциплин музыкально – теоретического цикла. Способности музыкального слуха, развитые вследствие сложных многолетних тренировок, позволяют не только слышать, воспроизводить голосом понравившуюся музыку, но и понимать ее, проникая в заповедные ее тайны.

Своим выпускникам по окончании школы я часто говорю, что главное, в результате обучения музыке, они стали духовно богаче, ярче видеть и тоньше чувствовать, научились мыслить, а развитое музыкальное мышление и музыкальная грамотность помогут им в дальнейшем жить интересно, содержательно, глубоко понимая суть любого музыкального произведения.

#### Список литературы:

1. Бодалев А.А. Психология общения. — Москва-Воронеж, 2002.
2. Гликман И.З. Теория и методика воспитания. — М., 2002.
3. Горянина В.А. Психология общения. — М., 2002.

4. Гуревич Е.Л. Западноевропейская музыка в лицах и звуках XVII - пер. пол. XX в. - М., 1994.
5. Евладова Е.Б., Логинова Л.Г., Михайлова Н.Н. Дополнительное образование детей. — М., 2002.
6. Ефремова Л. Учиться интересно! Пособие по сольфеджио. — СПб., 2006.
7. Занков Л.В. Содружество ученого и учителя. — М., 1991.
8. Из истории музыкального воспитания. Составитель Апраксина О.А. - М., 1990.
9. Кириллова В.А. Гармонический анализ в курсе сольфеджио. Диатоника. — М.: Гос. муз. училище им. Гнесиных, 2001. — 116 с.
10. Лёхина Л.Н. Аккордовые сказки для больших и маленьких. — М.: Классика-XXI, 2012. — 24 с.
11. Лёхина Л.Н. Ладовые сказки, тональные подсказки. Учебно-игровое пособие. — М.: Классика-XXI, 2012. — 28 с.
12. Лёхина Л.Н. Путешествие в страну интервалов. Учебно-игровое пособие. — М.: Классика-XXI, 2012. — 20 с.

## **Тарола Е. В. Современные технологии – средство профессионального развития и инструмент педагогического творчества**

*(МБУДО «Детская школа искусств», г. Усинск, преподаватель, концертмейстер)*

Современная реформа образования в России, связанная с реализацией личностно-ориентированного подхода, вызвала ряд серьезных изменений в привычной практике обучения и воспитания детей: обновление содержания образования; внедрение новых педагогических технологий, обеспечивающих развитие личности. Понятие «педагогическая технология» в литературе трактуется по-разному. Ее можно рассматривать как технологию всего образовательного процесса, где содержание, методы и средства обучения находятся во взаимосвязи и взаимообусловленности, а педагогическое мастерство преподавателя состоит в том, чтобы отобрать нужное содержание, применить оптимальные методы и средства обучения и воспитания в соответствии с программой, личными приоритетами обучаемого и поставленными педагогическими задачами; и так, как ее определяет М.Т. Левина «Технология – это проект и реализация системы последовательного развертывания педагогической деятельности, направленной на достижение целей образования и развития личности». Выбор технологий обучения преподаватель осуществляет, руководствуясь, прежде всего, своим педагогическим опытом, уровнем владения педагогическим инструментарием, требованиями ФГОС. В дополнительном образовании педагогические технологии имеют особое значение и место по ряду причин: выбор способа решения дидактической задачи в дополнительном образовании предоставляется самому педагогу. Объектом технологии дополнительного образования является не столько предметное содержание, сколько способы организации различных видов деятельности обучающихся и организационные формы образовательного процесса. К педагогическим технологиям на основе личностно-ориентированного подхода относятся: личностно-ориентированное обучение (Якиманская И.С.); технология индивидуального обучения (индивидуальный подход, индивидуализация обучения, метод проектов); коллективный способ обучения; технологии адаптивной системы обучения; педагогика сотрудничества («проникающая технология»); технология КТД; технология ТРИЗ; проблемное обучение; коммуникативная технология; технология программированного обучения; игровые технологии; технологии развивающего обучения.

Виды педагогических технологий, применяемых в практике дополнительного образования:

**Технология личностно-ориентированного обучения** (И.С. Якиманская) сочетает обучение (нормативно-сообразная деятельность общества) и учение (индивидуальная деятельность ребенка). Цель технологии личностно-ориентированного обучения – максимальное развитие (а не формирование заранее заданных) индивидуальных познавательных способностей ребенка на основе использования имеющегося у него опыта жизнедеятельности. Задача педагога – не «давать» материал, а пробудить интерес, раскрыть возможности каждого, организовать совместную познавательную, творческую деятельность каждого ребенка. В соответствии с данной технологией для каждого обучающегося составляется индивидуальная образовательная программа, которая в отличие от учебной носит индивидуальный характер, основывается на характеристиках, присущих данному ребёнку, гибко приспосабливается к его возможностям и динамике развития. В технологии личностно-ориентированного обучения центр всей образовательной системы – индивидуальность детской личности, следовательно, методическую основу этой технологии составляют дифференциация и индивидуализация обучения.

**Технология индивидуализации обучения** (адаптивная) – такая технология обучения, при которой индивидуальный подход и индивидуальная форма обучения являются приоритетными (Инге Унт, В.Д. Шадриков). Индивидуальный подход как принцип обучения осуществляется в определенной мере во многих технологиях, поэтому ее считают проникающей технологией. В школе индивидуализация обучения осуществляется со стороны учителя, а в учреждении дополнительного образования детей – со стороны самого обучающегося, потому что он идет заниматься в то направление, которое ему интересно. Главным достоинством индивидуального обучения является то, что оно позволяет адаптировать содержание, методы, формы, темп обучения к индивидуальным особенностям каждого ученика, следить за его продвижением в обучении, вносить необходимую коррекцию. Это позволяет обучающемуся работать экономно, контролировать свои затраты, что гарантирует успех в обучении. В массовой школе индивидуальное обучение применяется ограниченно.

### **Технология коллективной творческой деятельности**

Существуют технологии, в которых достижение творческого уровня является приоритетной целью. Наиболее плодотворно в системе дополнительного образования применяется Технология коллективной творческой деятельности (И.П. Волков, И.П. Иванов) которая широко применяется в дополнительном образовании. В основе технологии лежат организационные принципы: социально-полезная направленность деятельности детей и взрослых; сотрудничество детей и взрослых; романтизм и творчество.

Цели технологии: выявить, учесть, развить творческие способности детей и приобщить их к многообразной творческой деятельности с выходом на конкретный продукт, который можно фиксировать (изделие, модель, макет, сочинение, произведение, исследование и т.п.) Основной метод обучения – диалог, речевое общение равноправных партнеров. Учебные кабинеты создаются как творческие лаборатории или мастерские (биологические, физические, лингвистические, художественные, технические и т.д.), в которых дети независимо от возраста получают начальную профессиональную подготовку.

### ***Технология «ТРИЗ»***

Как педагогику творчества рассматривают технологию «ТРИЗ» – Теорию Решения Изобретательских Задач (Альтшуллер Г.С.). Это универсальная методическая система, которая сочетает познавательную деятельность с методами активизации и развития мышления, что позволяет ребенку решать творческие и социальные задачи самостоятельно. Цель технологии – формирование мышления обучающихся, подготовка их к решению нестандартных задач в различных областях деятельности, обучение творческой деятельности. Принципы технологии ТРИЗ: снятие психологического барьера перед неизвестными проблемами; гуманистический характер обучения; формирование нестандартного образа мышления; практико-ориентированное внедрение идей. По оценке психологов, технология ТРИЗ формирует у детей такие мыслительные способности, как: умение анализировать, рассуждать, обосновывать; умение обобщать, делать выводы; умение оригинально и гибко мыслить; умение активно использовать воображение. В методике используются индивидуальные и коллективные приемы: эвристическая игра, мозговой штурм, коллективный поиск.

***Технология исследовательского (проблемного) обучения***, при которой организация занятий предполагает создание под руководством педагога проблемных ситуаций и активную деятельность учащихся по их разрешению, в результате чего происходит овладение знаниями, умениями и навыками; образовательный процесс строится как поиск новых познавательных ориентиров. Принципы проблемного обучения: самостоятельность обучающихся; развивающий характер обучения; интеграция и вариативность в применении различных областей знаний; использование дидактических алгоритмизированных задач. Методические приемы создания проблемных ситуаций могут быть следующими: педагог подводит детей к противоречию и предлагает им найти способ его разрешения; излагает различные точки зрения на вопрос; предлагает рассмотреть явление с различных позиций; побуждает детей делать сравнения, обобщения, выводы; ставит проблемные вопросы, задачи,

задает проблемные задания. Особенностью данного подхода является реализация идеи «обучение через открытие»: ребенок должен сам открыть явление, закон, закономерность, свойства, способ решения задачи, найти ответ на неизвестный ему вопрос. При этом он в своей деятельности может опираться на инструменты познания, строить гипотезы, проверять их и находить путь к верному решению. Технология проблемного обучения предполагает систему учебных занятий с основной целью – создать условия, при которых воспитанники открывают новые знания, овладевают новыми способами поиска информации, развивают проблемное мышление.

**Игровые технологии** (Пидкасистый П.И., Эльконин Д.Б.) обладают средствами, активизирующими и интенсифицирующими деятельность учащихся. В их основу положена педагогическая игра как основной вид деятельности, направленный на усвоение общественного опыта. Основные принципы игровых технологий: природа – и культуросообразность; умение моделировать, драматизировать; свобода деятельности; эмоциональная приподнятость; равноправие. Цели образования игровых технологий обширны: дидактические: расширение кругозора, применение ЗУН на практике, развитие определенных умений и навыков; воспитательные: воспитание самостоятельности, сотрудничества, общительности, коммуникативности; развивающие: развитие качеств и структур личности; социальные: приобщение к нормам и ценностям общества, адаптация к условиям среды. В практической работе педагоги дополнительного образования часто используют готовые, хорошо проработанные игры с прилагаемым учебно-дидактическим материалом.

**Технология развивающего обучения** — это такое обучение, при котором главной целью является не приобретение знаний, умений и навыков, а создание условий для развития психологических особенностей: способностей, интересов, личностных качеств и отношений между людьми; при котором учитываются и используются закономерности развития, уровень и особенности индивидуума. Под развивающим обучением понимается новый, активно-деятельный способ обучения, идущий на смену объяснительно-иллюстративному способу. Принципы развивающего обучения: общее развитие всех обучающихся; обучение на высоком уровне трудности; ведущая роль теоретических знаний; изучение материала быстрым темпом; осознание детьми смысла процесса обучения; включение в процесс обучения не столько рациональной, но и эмоциональной сферы; проблематизация содержания; вариативность процесса обучения, индивидуальный подход; использование логики теоретического мышления: обобщение, дедукция, содержательная рефлексия; целенаправленная учебная деятельность как особая форма активности ребенка, направленная на изменение самого себя как субъекта учения и т. д. Цели технологии

развивающего обучения: формировать теоретическое сознание и мышление; формировать не столько ЗУНы (знания, умения, навыки), сколько способы умственной деятельности – СУДы (способы умственных действий); воспроизвести в учебной деятельности логику научного мышления.

**Новые информационные технологии.** Когда компьютеры стали широко использоваться в образовании, появился термин «новая информационная технология обучения». Вообще говоря, любая педагогическая технология - это информационная технология, так как основу технологического процесса обучения составляет информация и ее движение (преобразование). На мой взгляд, более удачным термином для технологий обучения, использующих компьютер, является компьютерная технология. Компьютерные (новые информационные) технологии обучения - это процессы подготовки и передачи информации обучаемому, средством осуществления которых является компьютер. Цели новых информационных технологий: формирование умений работать с информацией, развитие коммуникативных способностей; подготовка личности «информационного общества»; предоставление ребенку возможности для усвоения такого объема учебного материала, сколько он может усвоить; формирование у детей исследовательских умений, умений принимать оптимальные решения. Концептуальные положения новых информационных технологий: обучение - это общение ребенка с компьютером. Принцип адаптивности: приспособление компьютера к индивидуальным особенностям ребенка. Диалоговый характер обучения. Управляемость: в любой момент возможна коррекция учителем процесса обучения.

Таким образом, изучив и проанализировав существующие в педагогической науке и практике современные педагогические технологии, можно утверждать, что в дополнительном образовании разнообразные личностно-ориентированные технологии стали его отличительной особенностью. Они направлены на то, чтобы: разбудить активность детей; вооружить их оптимальными способами осуществления деятельности; подвести эту деятельность к процессу творчества; опираться на самостоятельность, активность и общение детей. Так же, исследование использования современных педагогических технологий при организации деятельности учреждения дополнительного образования детей позволяет утверждать, что они являются одним из самых мощных средств социализации личности обучающегося, поскольку способствуют развитию творческих способностей, личностных новообразований как активность, самостоятельность и коммуникативность обучающихся. Именно это и соответствует запросам общества и способствует обеспечению достойного уровня и совершенствованию качества образования.

Список литературы:

1. Апатова Н.В. Информационные технологии в школьном образовании. - М., 1994.
2. Беспалько В.П. Программированное обучение. Дидактические основы. - М., 1970.
3. Бродецкая Е.В. Современные педагогические технологии в дополнительном образовании детей (<http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/01/14/sovremennye-pedagogicheskie-tehnologii-v> )
4. Буйлова Л.Н. Современные педагогические технологии в дополнительном образовании детей. – Красноярский краевой Дворец пионеров и школьников. Красноярск, 2000.
5. Голованов В.П. Методика и технология работы педагога дополнительного образования. – М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004.
6. Иванченко В.Н. Занятия в системе дополнительного образования детей. Ростов: Изд-во «Учитель», 2007.

Методическое издание

**МАТЕРИАЛЫ**

**IV Заочной педагогической конференции  
«Современные технологии - средство профессионального  
развития и инструмент педагогического творчества»**

Материалы представлены в авторской редакции