

Министерство культуры и архивного дела Сахалинской области
Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«Сахалинский колледж искусств»
Региональный центр по поддержке одаренных детей
и талантливой молодежи



**«ОТРАСЛЕВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВА САХАЛИНСКОЙ ОБЛАСТИ:
ОТ ТРАДИЦИЙ К ИННОВАЦИЯМ»**

Материалы областной заочной педагогической конференции среди преподавателей учреждений отраслевого образования Сахалинской области

Южно-Сахалинск

2017

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения «Сахалинский колледж искусств», 2017 г.

Отраслевое образование в сфере культуры и искусства Сахалинской области: от традиций к инновациям: Материалы областной заочной педагогической конференции среди преподавателей учреждений отраслевого образования Сахалинской области (октябрь 2017 года) / Ред.-сост. Н.А. Мамчева. – Южно-Сахалинск, 2017. – 252 с.

Редактор-составитель: Н.А. Мамчева, старший методист ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», кандидат искусствоведения

ЖДАНЮК Оксана Федоровна

(МБУДО «Детская школа искусств» Корсаковского городского округа)

ВНЕКЛАССНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

В настоящее время остро стоит вопрос о культурно-нравственном, патриотическом воспитании подрастающего поколения, поэтому необходим поворот к жизненно важным ценностям, противостояние бездуховности, потребительству. Эстетическое воспитание в недавнем времени планомерно отходило на задний план. И его недооценка привела к тому, что мы все чаще начали сталкиваться с просчётами в области формирования эстетической культуры в обществе. Наконец настало время обратиться к человеку, его внутреннему миру и понять, что без культуры вообще и эстетической в частности, он не становится полноценным гражданином, не реализует себя полностью как личность.

В последние годы музыкальная педагогика выделяет несколько видов профессиональной деятельности музыканта-педагога: музыкально-конструктивную, музыкально-организаторскую, исполнительскую, исследовательскую, коммуникативную, художественно-познавательную. Объясняется это, прежде всего, самим предметом изучения – музыкальное искусство во всех его проявлениях. Вот это и накладывает отпечаток на содержание образования, в котором ведущую роль играют такие элементы как опыт эмоционально-ценностного отношения к миру, к человеку и опыт музыкально-творческой деятельности учащихся. Поэтому «воспитанная» музыкально-эстетической культурой личность позволяет естественным путем принять необходимые музыкально-эстетические знания, совершенствовать свои личностные и профессиональные качества, творить прекрасное. Отсюда – особое значение приобретает воспитание высокой музыкально-эстетической культуры. Педагог-музыкант, который представляет культурные ценности как ценностный объект, доступный и восприятию и пониманию, и оценке учащихся. Также он «проецирует» эти ценности на своих учеников. Это то, что определяет эффективность деятельности педагога-музыканта.

Одна из важнейших функций художественного образования – деликатное, неспешное, вдумчивое и разумное воспитание уважения и любви к мировой культуре и истории своей страны. И здесь большое воспитательное значение имеет проведение внеклассных мероприятий и тематических музыкальных программ. Заинтересовать музыкой, эмоционально увлечь, “заразить” любовью к музыке. Интерес к музыке, увлечённость – это обязательное условие для того, чтобы она подарила слушателям свою красоту, свою воспитательную и познавательную роль, научила слушать. «Без музыки трудно представить себе жизнь человека. Без звуков музыки она была бы неполна, глуха, бедна... любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся» (Д.Б. Шостакович).

Детская школа искусств – это хранитель традиций, культуры своего народа, в связи с чем обладает огромным творческим потенциалом и имеет возможность решать проблемы социально-культурного характера. Проведение таких внеклассных мероприятий как «Музыкальные гостиные» позволяет привлечь учащихся разных направлений в искусстве, а также других образовательных учреждений. Подобные мероприятия органично сочетают в себе обучение и воспитание. С одной стороны, это способствует формированию у учащихся различных представлений о сущности тех или иных явлений, развивает определенные умения и навыки, а с другой стороны – формирует нравственные качества личности человека, такие как целеустремленность, личностную и познавательную активность, умение взаимодействовать с окружающими, сотрудничать. В процессе подготовки и проведения мероприятий участники приобретают позитивные качества личности, реализуют творческие умения и навыки, получают массу

положительных эмоций, ощущают социальную значимость и востребованность результатов учебной деятельности.

Музыкальная гостиная, посвященная юбилею П.И. Чайковского

Сценарий мероприятия

Оборудование: ноутбук, видеопроектор, экран, звуковая аппаратура, инструменты, микрофоны.

Ведущие: Жданюк О.Ф., Рудник Н.И. – преподаватели отделения «Теория музыки», учащиеся отделения фортепиано: Лариса, Полина.

Слайд 1 на экране.

Вед.: Петр Ильич Чайковский – величайший русский композитор, музыка которого отличается красочностью, романтичностью и необычайным мелодическим богатством. Его творческая мысль всегда направлена к людям, к широкому кругу слушателей. Чайковский – композитор, верящий в духовную красоту человека, в его высокие моральные силы; она ярко воплощает в музыке его возвышенно – прекрасную мечту о счастье. Чутко и глубоко раскрывает характеры людей, богатый мир их душевных переживаний. По характеру своего дарования Чайковский, прежде всего, лирик и драматург-психолог. Истоки мелодического языка композитора тесно связаны с традициями русской музыки и одновременно включают в себя лучшие достижения всей европейской культуры.

Чайковский «Детский альбом» (слайд 2)

Вед.: В 1878 году весной Чайковский вернулся на родину из-за границы и поехал на Украину погостить у своей сестры Александры Ильиничны Давыдовой. Он в свободное время любил возиться со своими племянниками. В семье Давыдовых было семеро детей, и Чайковский без устали придумывал для них праздники с фейерверками, кострами, танцами, где сам аккомпанировал на рояле. Его маленький племянник с трудом осваивал премудрости занятий на фортепиано в отведенные для игры часы. Пётр Ильич сидел на веранде и пил чай и слышал, как в соседней комнате терзает инструмент незадачливый пианист. И он для таких пианистов решил написать цикл лёгких фортепианных пьес.

На сцену выходит Полина, садится под елку, перебирает вещи в ящике

Полина. – «Вы часто разбираете старые вещи? Никогда бы не подумала, что это такое увлекательное занятие. Вчера поссорилась с подружкой и пошла куда-нибудь поплакать. А куда в нашем большом доме спрячешься? В одной комнате папа у телевизора, в другой – брат у компьютера, на кухне – мама... В ванной – кот... Только чердак и остается. Правда, пылицы там... Но зато интересно. Какие о столы, стулья с гнутыми ножками. Мама все хочет их отремонтировать и в дом поставить, а папа говорит: «Выброси ты всю эту рухлядь на дрова. Сейчас корпусную мебель в квартирах ставят. А мама говорит, что это от первых хозяев осталось. Раритет, редкость.

Ну, вот, плакала я, плакала, а что толку – все равно никто не видит. И тогда стала я ящички у столиков выдвигать. А они не поддаются. Разбухли от сырости. Дернула я посильнее. Столик то и рассыпался. Перья, заколки, бумажки – все разлетелось. И вот эта книжка там была. На ней так красиво написано: «Детский альбом», Чайковский П.И., посвящается Володе Давыдову».

Лариса. – Что там про моего брата написано? Покажи **(слайд 3)**

Полина (удивленно) – Ты кто?

Лариса – А ты кто?

Полина – Я Полина

Лариса – А я Наташа, Володина сестра. Так что там про него написано?

Полина – Еще не знаю. Это нотная книжка. На ней написано «Детский альбом», Чайковский П.И., посвящается Володе Давыдову».

Лариса – А, это дядя Петя пьески сочинял для нас, для племянников.

Полина – Для вас...племянников...дядя Петя...

Лариса – Ну, да, дядя Петя, Петр Ильич Чайковский, композитор. Наш дядя. Его вся Россия знает.

1. Звучит «Утреннее размышление» (слайд 4)

Лариса – Так обычно у нас каждый начинается, с утренней молитвы.

Полина – Посмотри, у меня есть кукла. Смотри, какая красивая. Только болеет она очень.

2. Звучит «Болезнь куклы», играет учащаяся на ф-но (слайд 5)

Лариса - Да ты не огорчайся, я знаю, тебе на праздник новую куклу подарят.

Лариса- Дядя Петя много ездил по миру. Из поездок он привозил услышанные мелодии, обрабатывал их. Как вот эту Итальянскую песенку.

3. Звучит «Итальянская песенка», играет учащаяся (слайд 6)

Лариса - или как вот эту Старинную французскую песенку.

4. Звучит «Старинная французская песенка», играет учащийся на ф-но (слайд 7)

Полина – А я люблю русские народные сказки

Кто там? Кто там летит в вышине?

Кто там в темной ночной глубине?

Кто там воет, кто там стонет,

Кто метлою тучи гонит?

Лариса – Ну конечно же, это Баба Яга!

5. Звучит «Баба Яга», играет учащаяся на ф-но (слайд 8)

Лариса - а перед сном мы с нянюшкой всегда молитву читаем

Полина - о чем эта молитва?

Лариса – о добре, о любви, о защите.

6. Звучит «В церкви», играет учащаяся на ф-но (слайд 9)

Полина – Вот и закрываются странички альбома. Жалко. Очень интересно было. Ведь и с тобой расставаться придется, а мы уже подружились.

Лариса – Нет, зачем? Ты открывай книжку дяди Пети и играй его музыку. Так и будем разговаривать. И почаще такие концерты, как сегодня, устраивай. Ты же в школе искусств учишься.

Слайды с 10 по 15

Вед.: В каждом из видов музыкального творчества Чайковский был подлинным новатором, а вот равных ему среди русского балета не было и нет, пожалуй, и по сей день:

1. Основоположник русского классического балета («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»);
2. Развил жанр лирико-психологической оперы («Евгений Онегин», «Пиковая Дама») и симфонии (4, 5 и 6-я);
3. Один из основоположников русского струнного квартета;
4. Создатель русского концерта для фортепиано.

Играет учащийся. Марш из балета «Щелкунчик» - задача присутствующих – угадать, откуда музыкальный отрывок

А каково же велико разнообразие характеров в оперных постановках.

Слайды 16 – 22

Это:

1. Бытовая драма «Чародейка»
2. Русская историческая драма «Опричник»
3. Комедия на фольклорный сюжет «Черевички»
4. Историческая опера «Орлеанская дева»
5. Лирические сцены «Евгений Онегин»
6. Лирико – романтическая опера «Иоланта»
7. Психологическая драма «Пиковая дама».

Творчество Чайковского оказало огромное воздействие на развитие музыкальной культуры в России и за рубежом.

Вед.: Ребята с отделения «Художественное творчество» нарисовали под прослушиванием и впечатлением музыки композитора свои работы. Сейчас эти работы и их авторов вы увидите на слайдах, и ваша задача, попробовать отгадать, что за отрывок из музыки П.И.Чайковского звучит.

А сейчас - Музыкальная викторина с иллюстрациями музыки!

Слайд 13

Вед.: И, напоследок, послушайте несколько интересных фактов из жизни великого композитора:

1. Свистун и оболтус.

Как то известного художника Волкова спросили, как он начинал свою карьеру. Волков раздраженно ответил, что для хлеба насущного ему приходилось служить в департаменте, причем одному за двоих, потому что рядом с ним протирал штаны один свистун, который ничего не умел, ничего не хотел, а только сидел и насвистывал целыми днями.

- Наверно, этот свистун плохо кончил?

- Да уж конечно! Входящие данные он не записывал, исходящие бумаги не отмечал. При сокращении вакансий нас первыми со службы выгнали. Он поступил в консерваторию, а я стал художником, - со вздохом закончил рассказчик.

- А фамилия его была? - *Чайковский*

2. Родственники П.И Чайковского были чрезвычайно огорчены тем, что молодой человек оказался совершенно не способным к службе и, покинув Министерство юстиции, поступил в Петербургскую консерваторию. Дядя будущего великого композитора возмущенно отчитал оболтуса Петю:

- Ах, Петя, Петя, какой позор! Променял юриспруденцию на дудку!

3. Чем замечательна «Пиковая дама»?

Пожалуй, наиболее оригинальный ответ на этот вопрос дал в 1911 году рецензент газеты «Волжское слово»: «Опера замечательна тем, что два великих художника, Александр Сергеевич Пушкин и Петр Ильич Чайковский, к одной и той же мысли - пригвоздить навек к позорному столбу нашу позорную приверженность к картам».

Вед.:

Спасибо за внимание! До новых встреч!

Учащиеся отделения «Изобразительное искусство» также приняли участие в музыкальной гостиной, посвященной юбилею П.И. Чайковского. Просмотрев фильм-биографию композитора, видеофильмы и прослушав музыкальные произведения композитора, юные художники выполнили свои творческие работы, где каждый из них отобразил личное видение образа, рисуемого в музыке композитором.

Выставка работ была представлена в рамках конкурса «О, музыка, - язык любви...» (Приложение 1) и презентована на гостиной. Зрители, во время демонстрации художественных работ, давали свои варианты ответов, какое произведение представляет та или иная работа учащихся.



Выставка работ участников школьного конкурса «О, музыка, – язык любви...»



«Танец феи драже»
(компьютерная графика)



«Лебединое озеро»
(техника использования трафаретов и отпечатков)



«Щелкунчик»
(декоративно-прикладное творчество,
объемная фигура, материал – бумага)



«Баба-Яга»
(декоративная композиция, акварель)



«Мышиный король»
(декоративно-прикладное творчество,
объемная фигура, материал – бумага, ткань)

Приложение 1

ПОЛОЖЕНИЕ
о школьном конкурсе творческих работ
учащихся МБУ ДО «ДШИ»
«О, музыка, - язык любви...»

1. Общие положения

- 1.1. Настоящее Положение определяет статус, цели и задачи школьного конкурса творческих работ учащихся МБУ ДО «ДШИ» «О, музыка, - язык любви...» (далее Конкурс), порядок его проведения и финансирования.
- 2.1. Конкурс проводится в рамках празднования Международного дня музыки и мероприятий, посвященных 175-летию П.И. Чайковского.
- 3.1. Конкурс проводится оргкомитетом МБУ ДО «ДШИ» из числа преподавателей, администрации и представителей Ученического актива МБУ ДО «ДШИ», состав утверждается приказом директора МБУ ДО «ДШИ».

2. Цели и задачи Конкурса

- 2.1. Развитие интереса учащихся МБУ ДО «ДШИ» к творчеству П.И. Чайковского.
- 2.2. Развитие творческих способностей и инициативы учащихся МБУ ДО «ДШИ»;
- 2.3. Активизация педагогической деятельности, направленной на распространение творческого наследия П.И. Чайковского;
- 2.4. Повышение учебной мотивации учащихся.

3. Порядок проведения Конкурса

- 3.1. Для участия в Конкурсе учащиеся или классные руководители МБУ ДО «ДШИ» направляют в оргкомитет заявку по установленной форме в печатном виде и творческую работу учащегося.
- 3.2. Оргкомитет путем голосования определяет победителей в каждой номинации.

- 3.3. Победители Конкурса награждаются грамотами и памятным подарком по представлению оргкомитета на основании приказа директора МБУ ДО «ДШИ».
- 3.4. Администрация МБУ ДО «ДШИ» представляет к поощрению наиболее активных преподавателей, чьи учащиеся стали победителями Конкурса.

4. Участники Конкурса

В Конкурсе могут принимать участие все учащиеся МБУ ДО «ДШИ» в 4-х возрастных группах:

- 1 группа – 5-7 лет
- 2 группа – 8-12 лет
- 3 группа – 13-15 лет
- 4 группа – 15-17 лет

5. Номинации и требования к конкурсным работам

- 5.1. Конкурсные творческие работы оцениваются в следующих номинациях:
- изобразительное творчество;
 - декоративно-прикладное творчество;
 - поэтическое сочинение;
 - музыкальное сочинение;
 - проза;
 - видео-презентация.
- 5.2. При оценке творческих работ оргкомитет учитывает соблюдение следующих требований:
- творческая новизна;
 - эстетичность и аккуратность исполнения;
 - работы в номинации «Изобразительное творчество» выполняются в формате не менее, чем А-4, оформляются в папку с указанием автора работы, отделения, класса и возраста;
 - работы в номинации «Декоративно-прикладное творчество» должны сопровождаться этикеткой (в печатном виде) с указанием названия и автора работы, отделения, класса и возраста;
 - объем презентации не должен превышать 15 слайдов, первый слайд должен содержать следующую информацию: автор работы, отделение, класс и возраст;
 - работы в номинации «Поэтическое сочинение» и «Проза» оформляются в печатном виде, в правом верхнем углу размещается следующая информация: автор работы, отделение, класс и возраст;
 - работы в номинации «Музыкальное сочинение» проходят этап прослушивания в назначенные оргкомитетом сроки;
 - работы в номинациях «Поэтическое сочинение», «Музыкальное сочинение», «Проза», «Видео-презентация» должны быть выполнены с соблюдением авторских прав, работы, взятые из Интернета, оргкомитетом не рассматриваются.

6. Сроки проведения и подведения итогов Конкурса

- оформление заявок для участия в Конкурсе до 10 октября 2015 г.;
- предоставление конкурсных творческих работ учащихся – заместителю директора по УВР до 15 октября;
- прослушивание конкурсантов в номинации «Музыкальное сочинение» до 15 октября;
- подведение итогов конкурса до 23 октября;

- награждение участников и победителей Конкурса состоится в МБУ ДО «ДШИ» в рамках культурно-просветительского мероприятия, посвященного 175 – летию П.И. Чайковского.

ЗАЯВКА
на участие в школьном конкурсе творческих работ
учащихся МБУ ДО «ДШИ»
«О, музыка, - язык любви...»

Фамилия и имя участника	
Отделение	
Класс	
Возраст	
Контактный телефон	
Номинация	
Название работы	
ФИО классного руководителя	

Список литературы:

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М., 2000.
2. Апраксина О.А. Современный ребенок и музыка./ музыкальное воспитание в школе. – М.: Педагогика, 1985. – 57с.
3. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974.
4. Бондаревский В.Б. Воспитание интереса к занятиям и потребности к самообразованию. – М.: Просвещение, 1985.
5. Кайдаш Е.Г. развитие познавательных интересов в учебном процессе // Начальная школа. – 1993. – №12.
6. Кумекер Л., Шейн Дж. С. Свобода учить, свобода учиться. – М.: Народное образование, 1994.
7. Шукина Г.И. Активация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе. – М.: Просвещение, 1979.

ГРЕЧКО Светлана Александровна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

ЗНАЧЕНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ НА ОТДЕЛЕ ОКФ

Как известно, на отделении ОКФ в музыкальных училищах и колледжах искусств занимаются студенты разных музыкальных специальностей и специализаций – «Хоровое дирижирование», «Хоровое народное пение», «Струнные инструменты», «Народные инструменты», «Духовые инструменты», «Эстрадные инструменты», «Эстрадное пение». При поступлении в учебные заведения эти студенты имеют самый разный уровень музыкальной подготовки и обученности, что не является большим секретом для педагогического коллектива. Поэтому составлению программных требований предшествует кропотливая дифференциация буквально каждого студента. При отборе музыкального материала всегда учитываются технические и музыкальные возможности студента, часто приходится прибегать к всевозможным переложениям оригинальных произведений, а бывает, и собственным аранжировкам «под учеников».

Наряду с обязательными программными аттестационными мероприятиями (всевозможные зачеты, академические концерты и экзамены) в Сахалинском колледже искусств на отделе ОКФ ежегодно проходят концерты к юбилейным датам композиторов, тематические и жанровые концерты. Такие концертные выступления способствуют не только формированию исполнительских навыков и развитию эстетического и музыкального вкуса. На сцене появляется возможность проявить свои артистические качества, эстрадную выдержку. Как показывает практика, участие в подобных концертах вызывает огромную заинтересованность у студентов, многие хотят проявить себя. Зачастую, особенно в номинациях «концертмейстер» и «фортепианный ансамбль» объединяются студенты разных отделений, тем самым воспитывая чувства коллективной ответственности за общее дело.

Концертная работа на отделе «Общего курса фортепиано» – перспективная, яркая, увлекательная область, без которой образовательная деятельность была бы скучной и однообразной.

2016 год в России указом президента был объявлен годом Российского кино. А кино в нашей стране любят и взрослые и дети. И практически сразу родилась идея проведения тематического концерта класса, посвященного этому событию. Ведь какой простор для творчества – музыка и песни из фильмов и мультфильмов разных лет, объединяющие все поколения и социальные слои. Они любимы, узнаваемы миллионами людей нашей страны.

Не случайно, еще великий Ницше говорил, что «...без музыки жизнь была бы ошибкой!»

Сценарий просветительского концерта «Музыкальный киномикс», посвященного году российского кино

Составитель:

Гречко С.А., преподаватель и концертмейстер
ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»

Кино – синтетический жанр искусства, вобравший в себя все культурное наследие прошлых веков: и литературу, и театр, и живопись... А музыка в кино существовала всегда, начиная с импровизаций музыканта-тапера (а это, как правило, пианист) под немое изображение на экране. Этим, например, занимался ещё в студенческие годы Дмитрий

Шостакович, композитор Юрий Милютин работал тапером в московских кинотеатрах. Официальной датой рождения российского немого синематографа (а именно так тогда называли кино) считается 15 октября 1908 года. В этот день на экраны вышел фильм «Понизовая вольница». Сюжет фильма был создан по мотивам русской народной песни о Стеньке Разине «Из-за острова на стрежень». Фильм был снят на деньги русского дельца, русским режиссером Владимиром Ромашиним, русским оператором, и картина длится всего семь минут.

Первый музыкальный номер нашего концерта выбран не случайно, так как интонации этой мелодии очень созвучны интонациям времен немого кино, когда кумиром был Чарли Чаплин (Великий немой). Прозвучит фрагмент из музыки к кинофильму **«Женитьба Бальзамина» Б. Чайковского** в исполнении С.А.Гречко и Л.В.Бородиной.



С появлением звукового кино расширяются функции музыки: она может звучать фоном на протяжении всего фильма, определяя жанр и динамику экранного действия, может возникать в определенных местах, выражая замысел режиссера. Она может передавать внутренние чувства персонажей, тем самым обращаясь как-бы непосредственно к зрителю. Кстати сказать, первый звуковой фильм в нашей стране был снят в 1931 году, и назывался он «Путевка в жизнь». Музыка и кино существуют неотделимо с тех пор, когда люди придумали звуковое кино. Музыку в кино можно сравнить с немой молитвой души, потому как она говорит не меньше, а порой гораздо больше о теме фильма, чем актеры, художники, режиссеры. Часто фильм уходит в небытие, а музыка, песня из него живет своей самостоятельной жизнью. Ведь так бывает, что смотришь фильм – и режиссер вроде второстепенный, и актеры «не цепляют»... Посмотрел и забыл, а музыка не выходит из головы. Сегодня, я уверена, в нашем концерте будут звучать произведения, о которых многие из вас даже не подозревали, что они были написаны к фильмам.

Евгений Дога написал музыку почти к 200 фильмам. Его причисляют к двадцати лучшим и самым исполняемым композиторами двадцатого столетия. В одном из своих интервью Дога говорил, что в искусство кино он влюбился с детства, очень любил фильмы, в которых звучала музыка Дунаевского, который сыграл определяющую роль в его дальнейшем творчестве. В 1978 году на экраны нашей страны вышел фильм «Мой ласковый и нежный зверь». Вальс, который звучит в этом фильме, стал безусловным шедевром. Этот вальс был написан композитором за одну ночь... Режиссер фильма Эмиль



Лотяну, который работал в сотрудничестве с Евгением Догой, решил, что в сцене венчания должен звучать вальс. Дога хотел написать вальс в духе девятнадцатого столетия, но "И. Штраус написал столько вальсов, что казалось, что может быть лучше?..." И отложил эту работу в сторону. Как-то поздно вечером в гости к Е. Доге пришел Э. Лотяну и рявкнул: «Вальс!» Делать было нечего. Сначала наигралась незатейливая мелодия из двух-трех звуков... Утром вальс был готов. Это еще раз доказывает, что пословица «Все гениальное – просто» все-таки работает.

Звучит вальс **Е. Доги** в исполнении фортепианного ансамбля: Шмигирилов Федор – студент II курса специализации «Эстрадные инструменты» и С.А.Гречко .

В 1969 году появилась на свет музыкальная фантазия на темы одноименной сказки братьев Grimm «Бременские музыканты», авторами которой были Геннадий Гладков и Юрий Энтин. Именно благодаря музыке Г. Гладкова с элементами рок-н-ролла мультфильм имел оглушительный успех. Не одно поколение детей выросло на этом мультике,

который не утратил своей популярности и в наши дни. Почти полвека и дети и взрослые по сей день с удовольствием пересматривают эту музыкальную историю. В нашем концерте тоже прозвучат два номера из этого великолепного мультфильма.

- **Г. Гладков «Песня Атаманши и разбойников»** в исполнении фортепианного ансамбля: Шмигирилов Федор – студента II курса специализации «Эстрадные инструменты» и Гречко С.А.

- **Г. Гладков, сл. Ю. Энтина «Дуэт короля и принцессы»** в исполнении Широкопояса Артема и Лаврентюк Антонины – студентов IV курса специальности «Эстрадное пение». Партия фортепиано – Петрова Александра, студентка I курса к специальности «Хоровое дирижирование».





Не менее любимый фильм для детей и взрослых стал «**Мэри Поппинс, до свидания**», в котором прозвучали песни **Максима Дунаевского** на стихи **Наума Олева**. Одну из них мы предоставляем вашему вниманию.

М. Дунаевский, сл. **Н. Олева** «**Цветные сны**». Исп. Локтенко Полина, партия фортепиано Чавлай Полина – студентка III курса специальности «Хоровое дирижирование».

В кино приходят профессиональные композиторы, возникают великие содружества режиссеров и композиторов, такие как С. Эйзенштейн – С. Прокофьев, Г. Александров – И. Дунаевский, Г. Козинцев – Д. Шостакович. А если говорить ближе к нашему времени, то это Э. Рязанов – А. Петров, Э. Лотяну – Е. Дога, Н. Михалков – Э. Артемьев, Л. Гайдай – А. Зацепин.

Собственно, за что мы так любим советские фильмы? Нет, не те, что воспевали политику партии и народа, а другие... О вечном. О любви и разлуке, о приключениях и погонях: «Человек-амфибия», «Я шагаю по Москве», «О

бедном гусаре замолвите слово», «Осенний марафон», «Вокзал для двоих», «Служебный роман». Эти фильмы смотрели несчетное количество раз многие поколения российских людей, а потом разносили на цитаты. Эти фильмы сняли прекрасные режиссеры, в них снимались талантливые актеры. Но любим и помним мы эти киноленты еще и по другой причине – ко всем этим фильмам написал музыку талантливый петербургский композитор Андрей Петров (1930 - 2006) – автор музыки более чем к восьмидесяти кинофильмам, обладатель множества наград, в том числе – кинопремии «Ника» за музыку к кинофильмам «Небеса обетованные» и «Хрусталеv, машину!». Мелодии у А. Петрова неповторимые, легко узнаваемые, удивительно проникновенные песни и романсы.

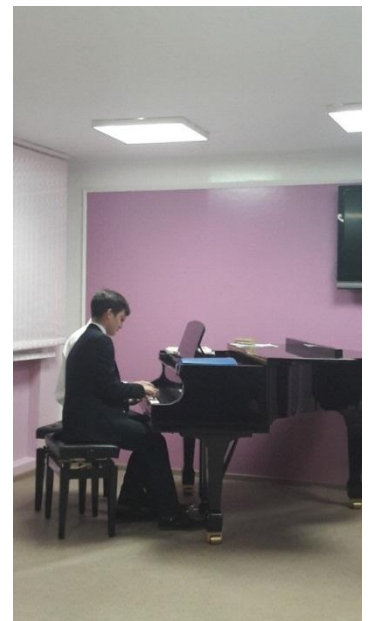


Первым фильмом, в титрах которого появился композитор **А. Петров**, стала картина «**Человек-амфибия**» (1961 год). Дальше было сотрудничество с **Г. Данелией** и **Э. Рязановым**, и музыка, без которой нельзя представить эти фильмы. Джаз, мюзиклы и барочная музыка – все переплетается воедино, создавая неповторимый стиль Андрея Петрова. В нашем концерте прозвучат три произведения из трех разных фильмов разных лет этого прекрасного композитора. Это будут инструментальные переложения для фортепианных ансамблей его романсов и песен

А. Петров «**Романс о романсе**»
их к/ф «**Жестокий романс**»

Исп. ф-п ансамбль Яровикова Анастасия – студентка II курса

специальности «Струнные инструменты» и Гречко С.А.





А. Петров «Не расстраивай моей души» из к/ф «Петербургские тайны». Исп. Фортепианный ансамбль Апаева Анастасия – студентка II курса специальности «Народный хор» и Гречко С.А.

А. Петров «Я шагаю по Москве» из одноименного кинофильма. Исп. фортепианный ансамбль Увахов Александр и Тарасенко Александр – студенты II курса специальности «Хоровое дирижирование»

Александр Зацепин написал музыку ко многим фильмам. Дебют в кино состоялся у композитора в 1957 году, когда он написал музыку к фильму «Наш любимый доктор» и песня «Надо мной небо синее», прозвучавшая в фильме, приобрела невероятную популярность. Однако «звездный час» композитора настал намного позже. Леонид Гайдай сотрудничал с Никитой Богословским над картиной «Самогонщики». В результате возникших непримиримых разногласий, режиссер решил найти другого композитора для работы над этим фильмом. Гайдай в ту пору достаточно скептически относился к работам Зацепина, но по рекомендации Мосфильма, все же пригласил его. И с

этого момента уже ни одна комедия Л. Гайдая не обходится без музыки А. Зацепина. Когда два талантливых человека совместно работают над одним и тем же проектом, результат получается всегда органичным, не делимым друг от друга (т.е. музыка от фильма и фильм от музыки). Вероятно, именно поэтому эти фильмы любят уже несколько поколений зрителей и слушателей. Сочетание – режиссер Гайдай и композитор Зацепин стало гарантией успеха для любого фильма. Каждый из них, вышедший на экраны в результате этого творческого тандема, можно смело отнести к классике отечественной комедии. В нашем концерте прозвучат три песни Александра Зацепина из трех разных фильмов.



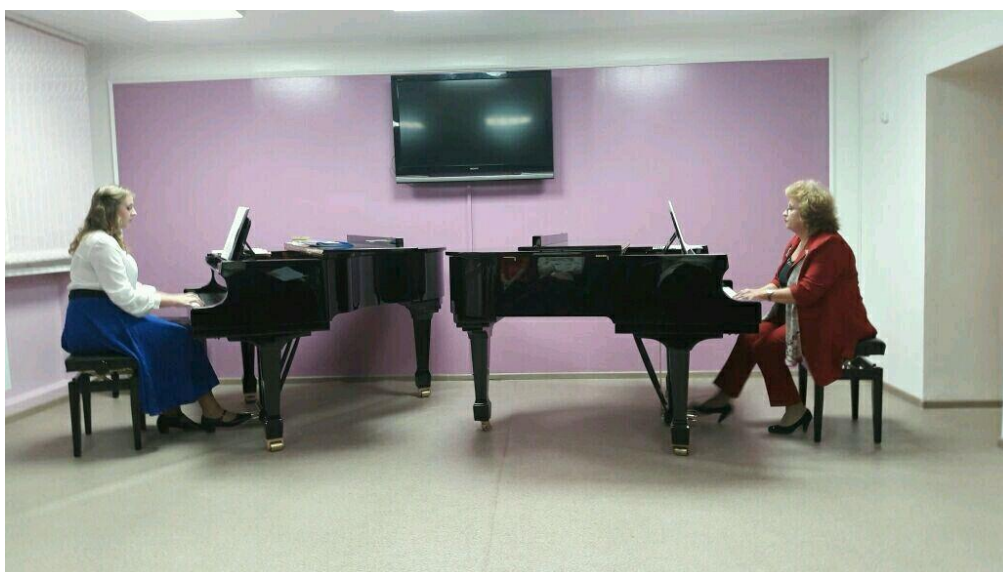
Искрометная, веселая, ироничная комедия «Иван Васильевич меняет профессию», растасканная на цитаты и любимая нашим многомиллионным народом по сегодняшний день! И так, звучит песня из этого кинофильма «**Кап, кап, кап...**» (в простонародье «Песня о Марусе») в исполнении Артема Широкопояса, партия ф-п Косиненко Екатерина – студенты IV курса специализации «Эстрадное пение»

Поистине бессмертная, просмотренная «до дыр» «Бриллиантовая рука» уже практически полвека остается одной из любимейших комедий в народе. Уже невозможно представить этот фильм без танго-пародии «**Помоги мне**». Это танго прозвучит в исполнении Антонины Лавренюк – студентки IV курса кафедры «Эстрадное пение», партия ф-п Чан Кристина - студентка III курса кафедры «Эстрадное пение»

В 1973 году вышел фильм «Земля Санникова», и песня «Есть только миг» буквально вырвалась из этого фильма, получив самостоятельную жизнь, и став поистине классикой. Эту песню по праву называют главным хитом двадцатого века, как впрочем, и большинство его песен. А исполнит её Артем Широкопояс, партия фортепиано Фролова Анна – студентка III курса специальности «Хоровое дирижирование».

В начале нашего вечера уже упоминалось о том, что в концерте прозвучат знакомые до боли мелодии, но мало кто вспомнит, что они были написаны к кинофильмам. Вот такой яркий пример мы сейчас предоставим вашему вниманию.

Известный петербургский композитор Виктор Плешак, помимо основного творчества, писал музыку для кино. В нашем концерте прозвучит фантазия на темы его песен из кинофильмов: «Самый нужный человек», «Дочь якудзы», «Мы из блокады». Это еще раз доказывает, что порой фильмы забываются, а музыка или песни из них продолжают свой самостоятельный путь.



Фортепианный ансамбль Косиненко Екатерина – студентка IV курса специальности «Эстрадное пение» и Гречко С.А.

Творчество Юрия Милютина, выдающегося пианиста и композитора богато и разнообразно. Выросший в театре, он хорошо чувствовал драматургию песни. Природный мелодический дар Юрия Милютина всегда обеспечивал его произведениям неизменный успех. Большое внимание композитор уделял оперетте: «Трембита», «Цирк зажигает огни», «Беспокойное счастье» и др. Но и музыка для кино тоже складывалась успешно. Ю. Милютин написал музыку к девяти кинофильмам, но самые запоминающиеся – это «Дочь моряка» и «Сердца четырех». Молодое поколение вряд ли знает эти киноленты, а вот «Лирическую песенку» из кинофильма «Сердца четырех» знают даже подростки.
Для вас поёт Снежана Рогоза



Рассказать об Исааке Шварце лучше, чем его музыка невозможно. Он превыше всего ценил в музыке искренность, простоту, мелодическую естественность, его музыка насыщена добротой и человеколюбием. Он всегда верен своей стихии, где нежная мелодичность, грустная улыбка и драматизм объединяются его любовью к героям, стремлением

вместе с ними поразмыслить над их печалью и радостями.

Особую роль в жизни Шварца сыграли дружба и долготное плодотворное сотрудничество с Булатом Окуджавой. Многие из песен, написанных этим творческим дуэтом стали поистине народными: «Не обещайте деве юной», «Любовь и разлука», «Капли датского короля», легендарная «Ваше благородие...», песенки из «Соломенной шляпки». Окуджава очень высоко ценил дар Шварца «извлекать музыку из самого стихотворения, ту самую, единственную, которая только и существует для каждой строки...»

Один из таких ярких примеров единения стиха и музыки мы сейчас вам продемонстрируем. **И. Шварц, сл. Б. Окуджавы «Песенка о несостоявшихся надеждах»** из кинофильма «Соломенная шляпка». Исп. Рогоза С.В., партия фортепиано Гречко С.А.



В 1977 году на экраны вышел фильм «Почти смешная история», музыку и песни к которому написал известный бард Сергей Никитин. Так впервые с экранов телевизоров прозвучала песня «Под музыку Вивальди». А в 1979 году вышла в свет лицензионная грампластинка оркестра Поля Мориа, знаменитого французского композитора, аранжировщика и дирижера, которая носила одноименное название этой песни. Во главе любого произведения у Поля Мориа всегда стояла прекрасная мелодия, в его аранжировках для оркестра музыка звучит очень эмоционально, это – смесь экспрессии и глубокой лиричности.

Таким образом, инструментальная версия известной песни из не очень известного фильма прозвучала в совершенно новом контексте, тем самым вдохнув в неё самостоятельную жизнь. Она до сих пор любима и исполняема многими профессионалами и любителями музыки. Этой прекрасной мелодией мы завершаем наш вечер.

Всем большое спасибо!

Звучит в исполнении Гречко С.А. и Бородиной С.В. произведение **С. Никитина «Под музыку Вивальди»**, аранжировка и переложение для двух роялей А. Жука.



Участники концерта «Музыкальный киномикс», класс преподавателя Гречко С.А.

Список литературы:

1. Варфоломеев И. Музыка твоей души. – Архивариус, 1997
2. «Ваш Андрей Петров». Композитор в воспоминаниях современников / Сост. О. Сердобольский. – М.: изд. Ивана Лимбаха, 2010.
3. Таривердиев М. Я просто живу. – М.: Вагриус, 1997.
4. Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. – М.: Классика XXI век, 2015.
5. Фиалковский В. Исаак Шварц. Музыка в кино. – СПб.: Композитор, 2011.

АЛЕКСЕНКО Ирина Васильевна

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

УРОК-ИГРА КАК ФОРМА АКТИВИЗАЦИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ ШКОЛ ИСКУССТВ

Современной России необходимы хорошо образованные, инициативные и творческие люди, умеющие принимать смелые, нестандартные решения. И один из приоритетов государственной политики – предоставление молодым людям возможности раскрыть свой потенциал, найти достойное место в жизни, ярко проявить себя в общественной деятельности, в науке и культуре.

В этом контексте дополнительное образование детей рассматривается как «особо ценный тип образования», как «зона ближайшего развития образования в России». Основное предназначение дополнительного образования – удовлетворять постоянно изменяющиеся индивидуальные социокультурные и образовательные потребности детей. Таким образом, деятельность детских школ искусств и музыкальных школ должна быть нацелена на подготовку людей с активным творческим потенциалом, готовых к созданию интеллектуальной творческой среды.

В связи с этим, одним из необходимых условий эффективного усвоения знаний и приобретения навыков является познавательная активность учеников. В условиях реализации ФГТ постепенно видоизменяется роль педагога, который от роли ментора должен перейти к роли тьютора, наставника. При такой роли преподавателю приходится одновременно инициировать учебный и воспитательный процесс, адекватно реагировать на потребности учащихся, использовать информационно-коммуникативные технологии, выстраивать партнёрские отношения. Педагогу необходимо овладеть технологией, при которой на практике он может своевременно диагностировать потребности ребёнка, точно объяснять цели и задачи, результат деятельности, вовлекать в деятельность всех детей, учить детей выражать собственное мнение, отношение, не требуя единогласной поддержки и, таким образом, развивать самооценку ребёнка.

На уроках «Музыкальной литературы», в школе искусств, происходит формирование музыкального мышления учащихся, формирование навыков восприятия и анализа музыкальных произведений, приобретение знаний о закономерностях музыкальной формы, о специфике музыкального языка, выразительных средствах музыки. Содержание учебного предмета также включает изучение мировой истории, истории музыки, ознакомление с историей изобразительного искусства и литературы. Уроки «Музыкальной литературы» способствуют формированию и расширению у учащихся кругозора в сфере музыкального искусства, воспитывают музыкальный вкус, пробуждают любовь к музыке.

Цель данного доклада – описание педагогического опыта проведения урока-игры по обобщению и систематизации знаний. Предмет – музыкальная литература. Тема урока – «Венская классическая школа». Актуальность – создание благоприятных психологических условий для творческой реализации личности учащихся, активизации их деятельности, повышения интереса к предмету «Музыкальная литература».

Особое место темы «Венская классическая школа» обусловлено тем, что творчество композиторов Венской классической школы составляет одну из вершин мирового музыкального искусства. Оно оказало неизгладимое влияние на всё последующее развитие музыки. Трёх великих композиторов венской школы объединяет виртуозное владение разнообразнейшими стилями музыки и приёмами композиции. Венские классики создали тот высокий тип инструментальной музыки, в котором богатство образного содержания воплощено в совершенную художественную форму. Для искусства

представителей венской классической школы характерны универсальность художественного мышления, логичность, ясность художественной формы. Система жанров, форм и правил гармонии, разработанная классической венской школой, сохраняет своё значение и до сих пор. Поэтому, знания, связанные с музыкой композиторов Венской классической школы, являются базовыми для понимания дальнейшего развития мировой музыкальной культуры, в том числе русской, и являются обязательными в системе музыкального образования.

Представленная методика проведения урока позволяет включить учащихся в активный познавательный процесс уже с первых минут. При этом в активную работу включаются как учащиеся с высокой мотивацией, так и слабо мотивированные. Ко времени проведения урока учащиеся уже овладевают необходимым комплексом знаний. Они уже знакомы с классическими жанрами и формами, фактами биографии, музыкой и особенностями творчества изучаемых композиторов.

Такая форма проведения обобщающего занятия успешно апробирована на уроках музыкальной литературы в ДШИ №2 г. Южно-Сахалинска и вызывает неизменный интерес у учащихся, являясь эффективной и творческой формой систематизации знаний. Методическая разработка урока «Венская классическая школа» ориентирована на преподавателей музыкальной литературы ДМШ и ДШИ и может быть использована для проведения обобщающего урока в 5 классе или для проведения внеклассного мероприятия.

В процессе проведения урока-игры используются различные методы – словесный, наглядный, поисковый. Чередующиеся групповые и индивидуальные формы работы позволяют сделать урок более динамичным и менее утомительным. В качестве оборудования на уроке присутствуют: дидактический материал (карточки с заданиями, таблица викторины, нотные примеры, учебники), наглядный материал (портреты композиторов, карточки с датами жизни, фамилиями композиторов, названиями стран и городов), технические средства обучения (компьютер, проектор, экран, проигрыватель дисков).

Целью урока является обобщение и систематизация знаний, полученных в результате изучения жизни и творчества композиторов «Венской классической школы».

На уроке решается ряд задач: *обучающая* – научить систематизировать исторические и биографические сведения, закрепить понятия о жанрах, музыкальных формах, музыкальных терминах, повторить музыкальный материал; *развивающая* – развивать познавательный интерес, внимание, мышление, память, речевые навыки и коммуникативные умения учащихся; *воспитывающая* – воспитывать любознательность, формировать интерес к истории и культуре, формировать умение аргументировать свою позицию, умение сотрудничать.

Планируемые результаты урока:

Личностные – воспитание культуры общения при выполнении групповых заданий, развитие интереса к предмету.

Метапредметные – формирование умения сравнивать, обобщать факты и понятия, развитие самостоятельности у учащихся.

Предметные – оперирование необходимыми понятиями и терминами, развитие умения работать с учебником, нотным текстом, звучащим музыкальным материалом.

План урока:

- I. Организационный этап.
- II. Постановка цели занятия и мотивация учебной деятельности учащихся.
Актуализация знаний.
- III. Игровой этап:
 - 1) «Лучший архивариус».
 - 2) «Кто был первый?» Блиц-турнир.

- 3) «С какими композиторами связаны следующие фамилии?»
 - 4) «Знатоки нотного текста».
 - 5) «Музыкальная викторина».
 - 6) «Жанры и формы».
 - 7) «Соната-симфония».
 - 8) «Свадьба Фигаро».
- IV. Подведение итогов урока. Рефлексия.

Игровой этап

1. Игра «Лучший архивариус» (групповая работа)

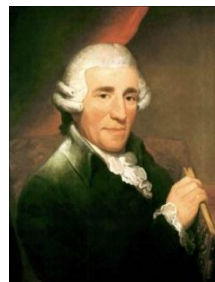
Первая игра называется «Лучший архивариус». А кто такой архивариус? Это хранитель архива. В нашем архиве хранятся портреты композиторов, названия стран и городов, в которых они родились, а также даты их жизни. Вашим командам необходимо подумать и в течение 1 минуты прикрепить на доске с помощью магнитов свои варианты ответов. Будьте внимательны! Здесь есть лишние названия, да и портреты тоже.
(Каждой команде раздаются комплекты карточек и портреты композиторов).



Л. ван Бетховен
(1770 – 1827)
Германия
Бонн

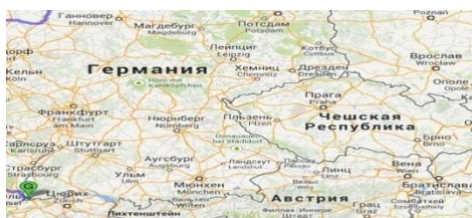


В.А. Моцарт
(1756 – 1791)
Австрия
Зальцбург



Ф. Й. Гайдн
(1732 – 1809)
Австрия
Рорау

А теперь укажите на карте страну и город, который объединил всех этих композиторов и в котором они прожили *большую* часть своей жизни.



(На экране слайд карты Европы)

2. Блиц-турнир «Кто был первый?» (индивидуальная работа)

Каждому учащемуся раздаётся комплект карточек с фамилиями композиторов (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен). Преподаватель устно задаёт вопросы.

Ребята, блиц-турнир буквально переводится как молниеносный турнир. Это соревнование, проводимое в ускоренное, по сравнению с обычным, время. Сейчас вам необходимо быстро, подняв карточку с нужной фамилией, ответить на вопросы, которые будут начинаться словами «Кто первый». Игрок, ответивший правильно и раньше всех, получает жетон. В конце турнира посчитаем количество жетонов у каждой команды. Итак, внимание!..

- Кто был первый венский классик? **Гайдн**
- Кто первый ввёл скерцо вместо традиционного менуэта? **Бетховен**
- Кто первый выбрал жизнь «свободного художника»? **Моцарт**
- Кто первый создал постоянный состав симфонического оркестра? **Гайдн**
- Кто первый ввёл в симфонию хор? **Бетховен**
- Кто первый ввёл в симфонический оркестр тромбоны? **Бетховен**
- Кто первый создал классическую форму симфонии? **Гайдн**
- Кто первый создал классическую форму квартета? **Гайдн**
- Кто первый создал форму классического концерта? **Моцарт**

3. «С какими композиторами связаны следующие фамилии?» (Работа в группе)

В этой игре вам пригодятся те же карточки с фамилиями композиторов, что и в предыдущем соревновании. Только теперь вам снова предстоит работа в командах. Я буду называть имена и фамилии людей, так или иначе связанных с интересующими нас композиторами, а вам необходимо поднять соответствующую карточку с фамилией (лишние карточки можно убрать). После каждого ответа команде предлагается кратко прокомментировать свой ответ. Нечётные вопросы достанутся одной команде, а чётные – другой. Если одна команда по каким-либо причинам не сможет дать верное пояснение, у другой команды появляется шанс на получение дополнительного балла. Итак, начинаем!.. (На экране демонстрируются слайды с портретами, называемых личностей).

Князь
Эстерхази

Граф
Колоредо

Констанция
Вебер

Никколо
Порпора

Антонио
Сальери

Наполеон
Бонапарт



(Й.Гайдн)



(В.А.Моцарт)



В.А.Моцарт)



(Й.Гайдн)



(В.А.Моцарт,
Л. Бетховен)



Л.Бетховен)

4. Игра-расследование «Знатоки нотного текста» (групповая работа)

(Каждому игроку команды раздаются листы, на которых напечатаны по три нотных примера. Время работы – 3 минуты).

Сейчас вам предстоит провести расследование и узнать, перу какого композитора принадлежит данный нотный текст и что это, собственно, за произведение. Сначала вы изучаете эти тексты индивидуально, а затем выносите коллективное решение по данному вопросу. После трёхминутного изучения и обсуждения вы отдаёте мне один лист с ответами от каждой команды



В.А.Моцарт, Соната №11, Ля мажор, I ч.



Л.Бетховен, Соната №8, до минор, I ч., тема вступления



Й.Гайдн, Соната Ре мажор, I ч., Г.П.

5. Музыкальная викторина (Индивидуальное задание)

(Каждому игроку выдаётся таблица викторины.

Необходимо отметить прозвучавшие фрагменты произведений.)

А теперь зазвучит музыка венских композиторов. Вам предстоит не только ещё раз насладиться её звучанием, но и проявить знания в области музыкальной классики. Узнанные вами фрагменты необходимо отметить по порядку их звучания. В таблице вам предложено 14 фрагментов, но прозвучит лишь 10 из них. Будьте внимательны!

ОБРАЗЕЦ ВИКТОРИНЫ (с ответами):

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Й.Гайдн, Соната Ре мажор, I часть, Г.П.				X						
Й. Гайдн, Симфония № 103, I часть, Г.П.								X		
В.А. Моцарт, Соната Ля мажор, I часть		X								
В.А. Моцарт, Опера «Свадьба Фигаро», Ария Керубино					X					
В.А. Моцарт, Опера «Свадьба Фигаро», Ария Фигаро	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
В.А. Моцарт, Симфония № 40, I часть, Г.П.							X			
В.А. Моцарт, Симфония № 40, II часть, Г.П.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
В.А. Моцарт, Симфония № 40, III часть, менуэт	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Л.Бетховен, Увертюра «Эгмонт»	X									
Л.Бетховен, Симфония № 5, II часть, 2 тема						X				
Л.Бетховен, Симфония № 5, I часть, П.П.			X							
Л.Бетховен, Симфония № 5, IV часть, финал										X
Л.Бетховен, Соната № 8 «Патетическая»,									X	

II часть											
Л.Бетховен, Соната № 8 «Патетическая», I часть	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

6. Игра «Жанры и формы» (Коллективная работа)

(В эту игру можно играть командами, стоя друг против друга).

Уважаемые игроки! А теперь вам предстоит разобраться в музыкальных формах и жанрах, которые можно встретить в произведениях венских классиков и систематизировать свои знания. Я предлагаю вам 8 вопросов и по 8 карточек с необходимыми терминами (соната, симфония, fuga, вариации, рондо, сонатная форма, трио, сюита). На обдумывание каждого вопроса вам даётся по 30 секунд, после чего вы должны развернуться к команде-сопернику и показать им выбранное слово.

- Форма, построенная на чередовании рефрена с эпизодами. (**Рондо**)
- Сложная полифоническая форма, построенная на поочерёдном проведении темы во всех голосах. (**Фуга**)
- Средний раздел менуэтов, маршей и других произведений сложной трёхчастной формы. (**Трио**)
- Произведение для симфонического оркестра в форме сонатно-симфонического цикла. (**Симфония**)
- Произведение для одного или двух инструментов в форме сонатно-симфонического цикла. (**Соната**)
- Цикл, основанный на чередовании старинных танцев, расположенных по принципу контраста. (**Сюита**)
- Форма, состоящая из темы и её изменённых повторений. (**Вариации**)
- Форма, состоящая из трёх разделов: экспозиции, разработки, репризы. Чаще всего встречается в первых частях сонатно-симфонического цикла. (**Сонатная форма**)

7. «Соната-симфония» (Письменный командный конкурс)

(Командам раздаются листы с вопросами. В то время, когда учащиеся работают, преподаватель проверяет правильность выполнения заданий викторины, пользуясь образцом).

В этом соревновании вам необходимо выбрать правильный ответ из уже имеющихся. На выполнение задания вам даётся 5 минут, после чего вы озвучите свои ответы и поделитесь добытой информацией друг с другом. В процессе работы можно пользоваться учебником, если вы затрудняетесь в ответе на отдельные вопросы. Старайтесь сначала ответить на наиболее лёгкие для вас вопросы, чтобы сэкономить время для работы с более сложными вопросами.

1. **Соната, симфония, квартет – жанры музыки:** а) вокально-инструментальной; б) инструментальной; в) вокальной; г) театральной.
2. **Количество частей в классической сонате:** а) 1; б) 2; в) 3; г) 7.
3. **Коллектив исполнителей, для которого пишется симфония:** а) струнный квинтет; б) камерный хор; в) симфонический оркестр; г) джаз-ансамбль.
4. **Форма сонаты, симфонии, квартета:** а) простая двухчастная; б) сложная трёхчастная; в) циклическая; г) полифоническая.
5. **Й.Гайдн, В.А. Моцарт, Л.Бетховен –** а) французские клавесинисты; б) немецкие полифонисты; в) американские саксофонисты; г) венские классики.

6. **Часть сонатно-симфонического цикла, которая обычно пишется в сонатной форме:** а) вторая; б) третья; в) ни одна из частей; **г) первая.**
7. **Медленная часть сонатно-симфонического цикла:** а) последняя; **б) вторая;** в) третья; г) отсутствует.
8. **Финалом называется:** а) первая часть цикла; б) всё произведение целиком; **в) последняя часть цикла;** г) его вторая часть.
9. **В классической симфонии менуэт встречается:** а) в любой части; **б) в третьей части;** в) в первой части; г) в финале.
10. **Менуэт пишется:** а) в сонатной форме; б) в форме вариаций; **в) в трёхчастной форме;** г) в форме периода.

8. Игра «Свадьба Фигаро» (Коллективная работа)

(Звучит фрагмент из Увертюры к опере «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта. Каждой команде раздаются по пять карточек, с вопросами и вариантами ответов на них.)

Я не сомневаюсь, что вы узнали эту жизнерадостную и энергичную музыку... Это Увертюра к опере «Свадьба Фигаро» Вольфганга Амадея Моцарта. Вы, конечно же, помните, что эта опера наполнена интригами, тайнами, признаниями, переодеваниями и прочей весёлой суетой.



(На экране слайд с афишей оперы).

Вот и у нас с вами в финале игры произошла путаница с именами, жанрами, авторами либретто и названиями оперы. Помогите разобраться! Каждый игрок команды, после совместного обсуждения, возьмёт себе один из вопросов, зачитает его и варианты ответов и даст верный ответ. Таким образом, в этой игре смогут проявить свои ораторские способности все участники команд.

№	Вопрос	Варианты ответа			
		А	Б	В	Г
1	«Свадьба Фигаро» - это	соната с программным содержанием	балет	месса	опера
2	Она написана в	Милане	Зальцбурге	Вене	Мюнхене
3	Либреттист оперы	поляк Адам Мицкевич	итальянец Лоренцо да Понте	англичанин Джордж Байрон	француз Проспер Мериме
4	Фамилия писателя	Гёте	Бомарше	Расин	Корнель
5	Название пьесы	«Недоросль»	«Пир во время чумы»	«Севильский цирюльник»	«Безумный день, или Женитьба Фигаро»
6	Жанр литературного	драма	комедия	трагедия	водевиль

	произведения				
7	Действие пьесы происходит в течение	двух лет	трёх месяцев	шести недель	одних суток
8	Опера начинается	интродукцией	увертюрой	прологом	эпилогом
9	Пьеса заканчивается	убийством	отъездом	похищением	свадьбой

Таким образом, предлагаемая методика проведения урока обобщения и систематизации знаний позволяет создать комфортную психологическую среду, повысить мотивацию к обучению, способствует формированию устойчивого интереса к предмету «Музыкальная литература».

В соответствии с задачами урока, методическая разработка направлена на развитие познавательного интереса, внимания, мышления, речевых навыков и коммуникативных качеств учащихся, на формирование умения аргументировать свою позицию.

Такая форма проведения обобщающего урока успешно апробирована на уроках музыкальной литературы в ДШИ №2 и вызывает неизменный интерес у учащихся, являясь эффективной и творческой формой систематизации знаний. Наличие разнообразного дидактического материала позволяет сделать урок динамичным, даёт возможность свободного перемещения и замены блоков-заданий. Так же материалы урока могут быть полезны в процессе подготовки учащихся к музыкально-теоретическим олимпиадам.

Список литературы:

1. Акимова Л. Музыкальная литература: Дидактические материалы. Вып. 1, 2. – М., 2002.
2. Акимова Л. Учимся слушать музыку: Пособие по музыкальной литературе ДМШ и ДШИ. Вып. 1, 2. – М., 1997.
3. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е. – М.: Музыка, 1977.
4. Асафьев Б. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. – М., 1978.
5. Белоусова С. Романтизм: Книга для чтения. – М., 2004.
6. Бернштейн Л. Концерты для молодёжи. – Л., 1991.
7. Брянцева В.Н. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебник для ДМШ: второй год обучения. – М.: Музыка. – 2002.
8. Даттель Е. Музыкальное путешествие. Книга для юношества о музыке и музыкантах. – М.: Просвещение, 1969.
9. Калинина Г. Ф. Игры по музыкальной литературе. Вып. I. Вводный курс. – М., 2008.
10. Калинина Г.Ф. Игры по музыкальной литературе. Вып. II. Зарубежная музыка. – М., 2006.
11. Калинина Г. Музыкальная литература. Вопросы, задания, тесты. Вып.1. – М., 2001.
12. Калинина Г. Музыкальная литература. Тесты по зарубежной музыке. Вып.2. – М., 2001.
13. Кирнарская Д. Классицизм: Книга для чтения. – М., 2002.
14. Книга о музыке: Популярныe очерки / сост. Г. Головинский, М. Ройтерштейн. – М: Сов. композитор, 1988.
15. Корыхалова Н.П. Чтобы музыка звучала... – М.: Музыка, 1999.
16. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1979.

17. Панова Н. Музыкальная литература зарубежных стран. Рабочая тетрадь для 5 класса ДМШ. – М., 1999.
18. Разумовская О. Зарубежные композиторы. Биографии, викторины, кроссворды. – М.: Айрис-пресс, 2008.
19. Способин И. Музыкальная форма. – М., 2014.
20. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб., 2001.
21. Шорникова М. Музыкальная литература: Музыка, её формы и жанры. Первый год обучения. – Ростов н/Д, 2005.
22. Шорникова Н. Музыкальная литература: Развитие западно-европейской музыки. Второй год обучения. – Ростов н/Д, 2005.
23. Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.

ДАНИЛОВА Ольга Леонидовна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

КРЕАТИВНЫЙ ПОДХОД К ФОРМАМ КОНТРОЛЯ В СРЕДНЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Для формирования у студентов интереса к изучаемым предметам – «Литература» и «Русский язык» – итоговые (сессионные) экзамены, зачеты, уроки часто проводятся в форме литературного вечера, игры, викторины. Например, экзамен по «Мировой литературе» «Из Античности в XXI век» проходит как литературная игра между тремя группами студентов разных специальностей (музыканты, дизайнеры, режиссеры). Экзамен по «Русской литературе» – в форме игры «Что? Где? Когда?», включающей конкурсы: блиц - турнир, «черный ящик» и т.д. Популярна в колледже интеллектуальная игра по русскому языку «Умники и умницы». По курсу «Русский язык и культура речи» проводятся ставшие традиционными Олимпиады, в которых участвуют не только студенты, но и преподаватели, а так же все сотрудники колледжа. В назначенное время объявляется «Час Русского Языка», и одновременно во всех аудиториях и кабинетах колледжа раздаются олимпиадные задания. Проводятся инсценировки изученных пьес, музыкальные уроки, поэтические конкурсы и т.д.

Так, 7 июня 2017 г. был проведен итоговый экзамен по литературе (II курс) в форме конкурса «В мире литературы». Хочу познакомить вас со сценарием этого мероприятия.



Литературный конкурс-экзамен « В мире литературы» (сценарий)

*«Во всем мне хочется дойти
До самой сути
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины»* (Б. Пастернак)

Я не случайно начала наш экзамен строками Б. Пастернака, т.к. хочу, чтобы во всем вы доходили «до самой сути»: в изучении русской литературы, в чтении произведений классиков, в собственном творчестве. Надеюсь, что уроки литературы не прошли для вас даром.

Итак, наш экзамен проходит в форме литературного конкурса. Правила игры: у нас две команды, формирование команд решит жеребьевка (по цвету жетонов); команды придумывают название, связанное с литературным произведением, героем, автором и т.д.

Первый конкурс - разминка – поэтический

Вы должны назвать автора стихотворных строк:

«Мне нравится, что вы больны не мной
Мне нравится, что я больна не вами,
И никогда огромный шар земной
Не уплывет под нашими ногами» (М. Цветаева)

«И глухо, как от подачи,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег» (С. Есенин)

«Мело, мело, по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела» (Б. Пастернак)

«И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне» (А. Блок)

«Разлучили с единственным сыном,
В казематах пытали друзей,
Окружили невидимым тыном
Крепко слаженной слезки своей» (А. Ахматова)

«Послушайте!
Ведь если звезды зажигают –
Значит это кому-нибудь нужно?
Значит - это необходимо, чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!» (В. Маяковский)

«Я убил подо Ржевом,
В безымянном болоте,
В пятой роте,
На левом,
При жестоком налете» (А. Твардовский)

«У птицы есть гнездо, у зверя есть нора,
Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать прости родному дому» (И. Бунин)

Продолжаем поэтический конкурс. Приглашаются по одному игроку от каждой команды: из разрезанных строк собрать четверостишие, назвать автора:

«О доблестях, о подвиге, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе» (А. Блок)

Разумеется, к стихам нельзя относиться лишь как пересказу эпизодов биографии поэта, но в некоторых случаях за стихотворными строками явственно проступает реальное «место действия» и «действующие лица». Сказанное относится к данным стихотворениям: **расскажите об истории создания стихотворений**: Б. Пастернак «Нобелевская премия» и А. Ахматова «Приговор».



Следующий конкурс – псевдоним

О ком идет речь:

1. Эту татарскую фамилию, не сообразив, что собираюсь быть русским поэтом, сделал (а) своим литературным псевдонимом. (из автобиографии)
Анна Ахматова – бабушка Анна Егоровна Ахматова, чья мать была татарской княжной.
2. Сирин – чей это литературный псевдоним, что он означает, какие произведения подписывались этим псевдонимом.
В. Набоков. Имя райской птицы с головой женщины. Ранние произведения.
3. Перед вами: фельетон из самарской газеты, письмо к деду Василию Каширину, рассказ «Макар Чудра». Под каждым из них А. М. Горький подпишет по-разному. Как именно?
(Иегудиил Хламида, Алеша Пешков, Максим Горький)

4. В гимназии ему тут же присвоили кличку Маяк из-за его высокого роста; вступив в партию большевиков, он получил имя «товарищ Константин». А произведения он подписывал своей фамилией? Какой?

(Маяковский)

Конкурс «Музей»

Мемуарная проза, письма, многочисленные воспоминания, архивные документы, а также сохранившиеся вещи – все это позволяет нам восполнить биографию писателя, представить себе его облик... Вы попали в музей, перед вами экспонаты: шахматная доска, бабочка, англо-русский словарь, ноты Скрябина, иллюстрация к роману «Война и мир», учебник философии.



Я называю вам несколько имен, выберите два из них, кому могли бы принадлежать эти предметы: А. Блок, Б. Пастернак, В. Набоков, И. Бунин. Расскажите, как вещи связаны с биографией писателя.

- шахматная доска, бабочка, англо-русский словарь - **Набоков** с детства увлекался шахматами, а затем изобразил шахматиста в романе «Защита Лужина»; увлечение энтомологией привело к тому, что он изучает ее в дальнейшем в Кембриджском университете, а бабочки то и дело появляются на страницах его книг; и, наконец, словарь – это все англо-русское творчество писателя.



- ноты Скрябина, иллюстрация к роману «Война и мир», учебник философии – это **Пастернак**, который с детства увлекается музыкой и восхищается Скрябиным; затем переживает увлечение философией и слушает в Марбурге лекции профессора Когена; отец Пастернака Леонид Осипович был художником, иллюстрировал романы Л. Толстого.

Конкурс «Биография писателя»

Иван Алексеевич Бунин в своей автобиографии писал: «... две даты: год рождения – год смерти, с чертой между ними, и вот эта – то черта, ровно ничего не говорящая, есть вся никому не веданная жизнь».

Вопрос: Назовите автобиографические произведения, либо произведения с элементами автобиографии, изученных писателей.

Бунин «Жизнь Арсеньева»

Горький «Детство. В людях. Мои университеты»

Набоков «Другие берега»

Пастернак «Доктор Живаго»

Продолжаем конкурс «Биография писателя»

Запишите имена:

Есенин, Блок, Ахматова, Цветаева, Пастернак, Сергей Эфрон, Любовь Менделеева, Николай Гумилев, Айседора Дункан, Пушкин, О. Мандельштам, Зинаида Нейгауз, Маяковский, Лилия Брик.

Назовите как можно больше вариантов, как эти имена были связаны друг с другом.

Есенин – Дункан – Маяковский

Блок – Менделеева – Ахматова

Ахматова – Гумилев – Мандельштам

Цветаева – Эфрон – Ахматова – Пастернак

Пастернак – Нейгауз – Цветаева

Маяковский – Брик – Пушкин

Эпизод из биографии:

О ком речь:

1. « Отец внезапно для себя обнаружил, что мальчик, легко читавший и писавший по-английски, русской азбуки не знает и кроме таких слов, как «какао», ничего не может прочесть» (Набоков).
2. В 1929 году в письме к Горькому скажет: «Все, что написано мной за 10 лет работы в СССР, уничтожено. Остается уничтожить последнее, что осталось, – меня самого» (Булгаков).
3. Он написал свой первый рассказ по материалам газетной хроники о самоубийстве провинциальной актрисы, хотя сам был очень далек от этой сферы. За публикацию рассказа он был выставлен перед строем и наказан карцером (Куприн).
4. На его внешность обращали внимание. И он получил приглашение сниматься в кино. Фильм назывался «Барышня и хулиган» (Маяковский).
5. Кому принадлежит перевод «Евгения Онегина» в 4 томах, где три занимают приложения автора, где он строка за строкой прокомментировал весь пушкинский роман (Набоков).
6. Он был близко знаком с Шаляпиным, и их судьбы не раз пересекались: оба рано осиротели, оба грузили баржи с арбузами в порту; когда будущий писатель пел в церковном хоре – второго – Шаляпина – не взяли, т.к. у него ломался голос (Горький).

Конкурс «Творчество писателя»

Недалеко от Парижа в маленьком городке Сен – Женеьев – дю Буа на православном кладбище, среди многочисленных захоронений наших соотечественников, есть скромное надгробье, на котором начертано всемирно известное имя – Иван Алексеевич Бунин. Именно он стал первым русским писателем, получившим Нобелевскую премию.

1-й вопрос: Кто еще из русских писателей удостоен этой премии?

М. Шолохов

А. Солженицын

Б. Пастернак

И. Бродский

2-й вопрос: (вопрос – схема) рассказ какого известного русского писателя заключен в этом рисунке:

Голубое сердце – голубое сердце с красной стрелой – красное сердце
(Горький «Старуха Изергиль»)

Кто в рассказе произносит слова: «В жизни ... всегда есть место подвигам»
(Изергиль)

3-й вопрос: Какое музыкальное произведение «звучит» в повести А. Куприна «Гранатовый браслет»? (*Бетховен. Соната № 2 для фортепиано, II часть*)

4-й вопрос: Какой рассказ Набокова заканчивается немой сценой, почти как в «Ревизоре»? («*Возвращение Чорба*»)



Последний конкурс – блиц

Каждая команда должна ответить на 10 вопросов.

1-я команда:

1. Кто родился в Грузии в семье лесничего – *Маяковский*
2. Кто написал поэму «Крысолов» - *Цветаева*
3. Кто из писателей обладал «цветным ощущением» букв – *Набоков*
4. Кто автор строк: «Человек – это великолепно, это звучит гордо» – *Горький*
5. Как первоначально назывался роман «Доктор Живаго» – «*Мальчики и девочки*» и «*Свеча горела*»
6. Что такое трилогия – три произведения, объединенных общим героем
7. Как назывался манифест футуристов – «*Пощечина общественному вкусу*»
8. К какому литературному направлению принадлежало творчество раннего Есенина – *имажинизм*
9. Кто написал цикл «Записки юного врача» – *Булгаков*
10. Назовите художественный прием стихотворного фрагмента:
Полюбил богатый – бедную,
Полюбил ученый – глупую,
Полюбил румяный – бледную,
Полюбил хороший – вредную. – *антитеза или противопоставление*

2-я команда:

1. Главное произведение в творчестве А. Ахматовой – *«Реквием»*
2. К какому литературному направлению относилось творчество раннего Маяковского – *футуризм*
3. Чей дед был ректором Петербургского университета – *Блока*
4. Кто стал прототипом Маргариты в романе Булгакова – *жена Елена Сергеевна*
5. Кто сказал: «Всякая любовь – великое счастье, даже если она не разделена» – *Бунин*
6. Кто из писателей профессионально учился рисованию – *Маяковский*
7. Как назывался первый символистский сборник стихотворений Блока – *«Стихи о Прекрасной Даме»*
8. Из какого произведения Горького Сатин – *пьеса «На дне»*
9. В Гражданскую войну ее муж воевал на стороне белых – цикл «Дон» – *Цветаева – Эфрон*
10. Назовите художественный прием стихотворного фрагмента:
 Взъяренный,
 на заседание
 врываюсь лавиной,
 дикие проклятия дорогой изрыгая,
 И вижу:
 сидят людей половины.
 О, дьявольщина!
 Где же половина другая? – *гиперболизация – преувеличение*

Наш конкурс завершен, жюри подсчитывает баллы, а вы готовитесь к получению оценки по литературе.

Такие формы проведения опроса гораздо эффективнее, чем традиционный зачет (экзамен) с классическими вопросами и сухой вопросно-ответной системой, которая сковывает учащихся, не дает им раскрепоститься из-за строгих рамок, ограниченности во времени, невозможности раскрыться творчески. В творческом экзамене исключены подсказки, списывания; то есть педагог имеет возможность реально оценить знания студентов. Творческая атмосфера позволяет разглядеть в студенте новые возможности, заинтересованность в предмете.

ФАН Инна Викторовна

(МБУДО «Детская музыкальная школа №5 г. Южно-Сахалинска»)

ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ В НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Знакомство с современными системами музыкального воспитания, наблюдения за учащимися, а также обобщение опыта своего и других педагогов, приводит к мысли, что развитие творческой самостоятельности и инициативы в процессе обучения играет важную роль. Оно способствует эмоциональному и более осмысленному отношению ребенка к музыке, раскрытию индивидуальных творческих возможностей, вызывает интерес к занятиям, что является важной предпосылкой для успешного преодоления трудностей в обучении.

Как нам известно, музыкальное образование основывается на методах развивающего обучения в современной педагогике. Это накопление таких знаний, умений и навыков, которые вместе с эмоциями и творческой индивидуальностью переходят в практическую деятельность, где и закрепляются.

Что же относится к этим основным понятиям в музыкальном обучении и как они решаются?

Знания – к ним относятся: основные музыкальные понятия, основы грамоты, терминология.

Умения – к ним относятся: слушать и слышать музыку, эмоциональное переживание, передача своих чувств с помощью движений, голоса.

Навыки – к ним относятся: приёмы звукоизвлечения, чтение с листа, техническое развитие, творческое развитие.

Все эти три раздела должны осуществляться одновременно, потому что они являются цепью одной системы и пробел в одной из них приведёт к соответствующей реакции других. Решение этих задач ставится уже в самом начале обучения, когда закладывается фундамент. От того, как, в какой форме, и какими методами будет преподнесён материал, будет зависеть успех дальнейшей работы. Несомненно, в этом процессе участвуют и сами дети, которые подсказывают в каком направлении нужно идти.

Но самое главное, о чём должен помнить педагог, это, в первую очередь, не отбить, а наоборот развить и закрепить желание любить и заниматься музыкой!

Представляю сценарий внеклассного мероприятия «**Я музыкантом стать хочу!**», которое может быть использовано при работе с учащимися 1 класса. Это мероприятие я провожу ежегодно с ребятами своего класса уже более 15 лет.

Основные задачи, которые стоят при проведении этого мероприятия:

1. С помощью игровых форм обобщить знания, умения и навыки, полученные за время учебы.
2. Приобщение к классическому музыкальному наследию.
3. Развитие творческих способностей, волевых и соревновательных качеств.

А самое главное, это поддержания мотивации учения в самом начале сложного и довольно длительного обучения. По прошествию нескольких лет многие учащиеся с какой то радостью и трепетом вспоминают об этом мероприятии.

1. Задание «Музыкальная разминка»

Готовятся карточки по основам музыкальной грамоты, которую дети должны освоить в 1-м классе. Это:

- а) нотная грамота – знание нот скрипичного и басового ключей (показываются в виде занимательных ребусов),
- б) динамические оттенки,
- в) знаки альтерации,
- г) основные штрихи,
- д) длительности нот и паузы.

Каждому ребенку показывается по карточке. За каждый правильный ответ засчитывается 1 балл. Если ребенок ответил не верно или не ответил вообще, ход переходит к следующему.

Сюда же можно включать музыкальные загадки, ребусы, шарады. Предлагаю использовать следующие сборники:

Ивановский Ю. Занимательная музыка. – СПб: «Композитор», 2005;

Поплянова Е. Кто стоит на трех ногах? – СПб: «Композитор», 2004;

Агеева И. Занимательные материалы по музыке, театру, кино. Методическое пособие. – М.: ТЦ СФЕРА, 2006.

2. Задание «Юный барабанщик»

Заранее готовятся карточки с ритмическими группировками, где используются основные длительности и паузы в разных сочетаниях. Каждому выдается по одной из карточек. Лево́й рукой ребенок отстукивает *пульс*, тем самым дает почувствовать себе долю, право́й рукой, используя «музыкальный молоточек» простукивает ритм. Музыкальные инструменты я использую из набора шумового оркестра. За основу можно воспользоваться ритмическими группировками из пособия: Смирнова Т. Фортепиано. Интенсивный курс. Методические рекомендации. – М.: Издательство ЦСДК, 1994.

3. Задание «Что услышал композитор?»

Начиная с самого первого урока, я ввожу детей в прекрасный мир музыки. Слушание музыки учит детей понимать ее, обогащает запас музыкальных впечатлений, развивает художественный вкус и тем самым способствует более успешному овладению искусством игры на фортепиано. Сюда включаются музыкальные жанры, картинки природы и образы животных, психологические состояния, тембры различных музыкальных инструментов. На уроках мы слушаем ее, обсуждаем, делаем зарисовки в альбомах, устраиваем состязания на знание музыкальных произведений. Пускай дети не боятся фантазировать и стараются искренне выразить свои чувства. Это поможет глубже проникнуть в содержание и настроение музыки, его образов.

После этого я перехожу к прослушиванию и обсуждению детских циклов. Очень люблю проходить с ребятами такие сочинения как, «Детский альбом» П.И.Чайковского, «Альбом для юношества» Р.Шумана, «Детская музыка» С.Прокофьева. Для викторины я обычно останавливаюсь на одном из циклов. Даются фрагменты произведений и дети записывают их названия (дается не более 10 отрывков). За каждый правильный ответ получают по 1 баллу.

4. Задание «Я юный композитор»

Это задание способствует развитию творческих способностей, овладению первыми навыками сочинения и импровизации. Задача – дать ученику некоторую свободу, где бы он смог раскрыть свои способности, внести свое отношение к раскрытию музыкального образа. И на примере простейших сочинений на заданное стихотворение у нас начинается творческий процесс. Для работы в классе, а также выполнения задания в викторине

люблю использовать сборник В. Подвала «Давайте сочинять музыку!», где представлены образные стихотворения и красочные картинки, которые способствуют развитию воображения и творческих задатков.

Заранее на уроке выбирается стихотворение. Оно анализируется, разбирается, потом ребята делают на черновиках разные варианты и только когда доводится до совершенства, сочинение оформляется. На самой викторине дети представляют и демонстрируют свои работы. Жюри оценивает по следующим критериям:

- а) мелодизм и правильность написания мелодии,
- б) гармоническое сопровождение,
- в) сложность написанного произведения,
- г) оформление,
- д) представление своего сочинения.

Оценивается задание по пятибалльной системе.

5. Задание: «Игра на бис»

Каждый из участников готовит свой музыкальный номер и выступает с ним. Это вполне самостоятельная работа. Обычно дети выбирают музыкальное произведение из своего репертуара, которое им больше всего нравится, и которое они с удовольствием исполняют.

Все задания оценивает жюри из преподавателей и учащихся старших классов.

Задание № 1 – 1 балл за каждый правильный ответ.

Задание № 2 – по 5- бальной системе.

Задание № 3 – 1 балл за каждый за каждый правильный ответ.

Задание № 4 – по 5- бальной системе.

Задание № 5 – по 5- бальной системе.

В конце викторины подсчитываются результаты, выявляются победители, которые отмечаются поощрительными призами. На этом мероприятии обязательно присутствуют родители, которые болеют за своих детей и поддерживают их.

На протяжении многих лет я провожу это мероприятие в своем классе. И пришла к выводу, что оно необходимо и нравится детям. На нем происходит мобилизация тех знаний, которые ребята усвоили за время учебы, начинают проявляться их творческие способности, азарт соревнования все время держит их в поиске, как можно лучше выполнить то или иное задание. Никто не остается без внимания.

Таким образом, музыка и сам процесс музыкального обучения являются эффективным средством, влияющим на формирование личности ребенка, его духовного мира. Как, какими методами это решается, должен выбрать сам педагог. Главное, чтобы воздействие учителя на ученика превращалось в творческий процесс, и полученные при этом знания в дальнейшем помогли самостоятельно музицировать, фантазировать и творить.

ЦЫБУЛЬНИКОВА Светлана Андреевна

(МБОУДО Детская школа искусств им. А.К. Лядова
Углегорского муниципального района)

ТЕХНОЛОГИИ ВЫЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ НА ОТДЕЛЕНИИ ХОРОВОГО ПЕНИЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

*Однажды виноградную лозу спросили:
«Как высоко ты можешь дотянуться?»
И она ответила: «Дайте мне руку,
и я дотянусь до самого солнца»
(Притча)*

В современной системе дополнительного образования проблема выявления и развития одаренности очень актуальна в настоящее время в связи с реформированием детских школ искусств, переходом на образование по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам, предполагающим выявление, развитие и поддержку одаренных детей и талантливой молодежи, продолжение их образования в профессиональных учебных заведениях. За время работы хормейстером и преподавателем вокально-хоровых дисциплин у меня накопились материалы, которыми я хочу поделиться и которые могут помочь в решении этой проблемы.

Ученый-психолог Е. П. Ильин убежден, что «главное – не развитие способностей, а создание мотивации на творчество и овладение технологией творческого труда»¹. Исходя из этого, для одаренных детей очень важна мотивация, побуждающая детей к целенаправленной творческой деятельности. Если способности и мотивации идут в одном направлении, то такие дети достигают больших успехов в своей творческой деятельности.

1. Диагностика творческой одаренности по методу наблюдения

Диагностика одаренности служит для меня не *целям* отбора, а *средством* для наиболее эффективного обучения и развития ребенка, поскольку основные цели работы с детьми в Детской школе искусств – это выявление их одаренности и профессиональное определение, которые выступают в качестве важнейшего ресурса для развития российской культуры и искусства.

Из всех существующих методов диагностики творческой одаренности детей *метод наблюдения* является наиболее удобным и результативным в условиях организации образовательного процесса в Детской школе искусств. «При исследовании одаренных детей нельзя обойтись без наблюдения за их индивидуальными особенностями. ... Преимущество наблюдения в том, что оно может происходить в естественных условиях, когда наблюдателю может открыться немало тонкостей»². Понятно, что для меня и учеников моего класса естественными условиями для диагностики одаренности являются, прежде всего, занятия в классе вокально-хоровых дисциплин.

Наблюдение начинаю с индивидуального отбора детей 6,5 до 9 лет, «...проводимого в целях выявления лиц, имеющих необходимые для освоения соответствующей образовательной программы творческие способности и физические данные...»³. В связи с

¹ Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб: Питер, 2009.

² Сидорова С. Н. Диагностики выявления художественной одаренности детей. Методические рекомендации. – Волгоград, 2015

³ ст. 83 п. 13 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 N 273-ФЗ.

этим согласна с утверждением, что наличие природных музыкальных данных не означает, что ребенок одарен, поскольку под одаренностью ребенка подразумевается способность к обучению, выраженные творческие проявления, стремление к постижению нового. Это можно выявить только в учебно-воспитательном процессе с помощью метода наблюдения за проявлением творческой одаренности детей.

Объективная оценка одаренности посредством только прослушиваний на вступительных экзаменах невозможна. Исследователи проблем одаренности отмечают, что высокие значения того или иного показателя не всегда являются свидетельством одаренности, низкие значения того или иного показателя еще не являются доказательством ее отсутствия. Поэтому после отбора детей на обучение в Детской школе искусств направляю свои усилия на постепенный, поэтапный поиск одаренных детей в процессе их обучения.

Первый этап. Диагностика одаренности учащихся

Первоначальную диагностику провожу по методике «Карта одаренности» А.И. Савенкова⁴. Методика адресована родителям, но может применяться и преподавателями. Возраст детей – от 5 до 10 лет. Методика рассчитана на выполнение основных функций.

Первая и основная функция – диагностическая – количественная оценка степени выраженности у ребенка различных видов одаренности, определение преобладания вида одаренности в настоящее время. Сопоставление всех десяти полученных оценок позволяет увидеть индивидуальный показатель развития его одаренности.

Вторая функция – развивающая. Показатели, по которым оценивается ребенок, можно рассматривать как программу его дальнейшего развития. Родители смогут акцентировать внимание на наиболее значимых качествах личности своего ребенка.

Отмечу, что эту методику следует рассматривать как одну из составных частей комплекса методик диагностики детской одаренности.

Карта одаренности А. И. Савенкова

Перед тем как заполнить карту, рекомендую родителям внимательно изучить все 80 вопросов, а затем дать оценку своему ребенку по каждому параметру, пользуясь следующей шкалой:

(++) – если оцениваемое свойство личности развито хорошо, четко выражено, проявляется часто;

(+) – свойство заметно выражено, но проявляется непостоянно;

(0) – оцениваемое и противоположенное свойство личности выражены не четко, в проявлениях редки, в поведении и деятельности уравновешивают друг друга;

(-) – более ярко выражено и чаще проявляется свойство личности, противоположенное оцениваемому.

Если возникнут затруднения в оценке какого-либо качества, клетка, соответствующая вопросу, не заполняется. В последней строке таблицы выставляется сумма плюсов столбца и, затем, сравнивается. По итогам сравнения делается вывод о виде одаренности ребенка.

Лист вопросов:

1. Склонен к логическим рассуждениям, способен оперировать абстрактными понятиями.
2. Нестандартно мыслит и часто предлагает неожиданные оригинальные решения.
3. Учиться новым знаниям очень быстро, все «схватывает на лету».

⁴ **Александр Ильич Савенков** – советский и российский психолог и педагог, специалист в области диагностики и развития детской одаренности, обучения одаренных детей, психологии исследовательского обучения, создатель научной школы «Психология одаренности и творчества». Доктор психологических наук, доктор педагогических наук, профессор.

4. В рисунках нет однообразия. Оригинален в выборе сюжетов. Обычно изображает много разных предметов, людей, ситуаций.
5. Проявляет большой интерес к музыкальным занятиям.
6. Любит сочинять рассказы или стихи.
7. Легко входит в роль какого-либо персонажа: человека, животного или других.
8. Интересуется механизмами и машинами.
9. Инициативен в общении со сверстниками.
10. Энергичен, производит впечатление ребенка, нуждающегося в большом объеме движений.
11. Проявляет большой интерес и исключительные способности к классификации.
12. Не боится новых попыток, всегда стремится проверить новую идею.
13. Быстро запоминает услышанное и прочитанное без специального заучивания, не тратит много времени на то, чтобы запомнить.
14. Становится вдумчивым и очень серьезным, когда видит хорошую картину, слышит музыку, видит необычную скульптуру, красивую (художественно выполненную) вещь.
15. Чутко реагирует на характер и настроение музыки.
16. Может легко построить рассказ, начиная от завязки сюжета и кончая разрешением какого-либо конфликта.
17. Интересуется актерской игрой.
18. Может чинить легко испорченные приборы, использовать старые детали для создания новых поделок, игрушек.
19. Сохраняет уверенность в окружении большого количества незнакомых людей.
20. Любит участвовать в спортивных играх и соревнованиях.
21. Умеет хорошо излагать свои мысли, имеет большой словарный запас.
22. Изобретателен в выборе и использовании различных предметов (например, использует в играх не только игрушки, но и мебель, предметы быта и др. вещи).
23. Знает много о таких событиях и проблемах, о которых его сверстники обычно не знают.
24. Способен составлять оригинальные композиции из цветов, рисунков, камней, марок, открыток и т.д.
25. Хорошо поет.
26. Рассказывая о чем-то, умеет хорошо придерживаться выбранного сюжета, не теряет основную мысль.
27. Меняет тональность и выражение голоса, когда изображает другого человека.
28. Любит разбираться в причинах неисправности механизмов, любит загадочные поломки и вопросы на «поиск».
29. Легко общается с детьми и взрослыми.
30. Часто выигрывает в разных спортивных играх у сверстников.
31. Хорошо улавливает связь между одним событием и другим, между причиной и следствием.
32. Способен увлечься, уйти «с головой» в интересующее занятие.
33. Обгоняет своих сверстников по учебе на год или на два, то есть реально должна была бы учиться в более старшем классе, чем учиться сейчас.
34. Любит использовать какой-либо новый материал для изготовления игрушек, коллажей, рисунков, в строительстве детских домов на игровой площадке.
35. В игру на инструменте, в песню или танец вкладывает много энергии, чувств.
36. Придерживается только необходимых деталей в рассказах о событиях, все несущественное отбрасывает, оставляет главное, наиболее характерное.
37. Разыгрывая драматическую сцену, способен понять и изобразить конфликт.
38. Любит рисовать чертежи и схемы механизмов.
39. Улавливает причины поступков других людей, мотивы их поведения. Хорошо понимает недосказанное.

40. Бегаёт быстрее всех в классе.
41. Любит решать трудные задачи, требующие умственного усилия.
42. Способен по-разному подойти к одной и той же проблеме.
43. Проявляет ярко выраженную, разностороннюю любознательность.
44. Охотно рисует, лепит, создает композиции, имеющие художественное назначение (украшения для дома, одежды и т.д.), в свободное время, без побуждения взрослых.
45. Любит музыкальные записи. Стремится пойти на концерт или туда, где можно слушать музыку.
46. Выбирает в своих рассказах такие слова, которые хорошо передают эмоциональные состояния главных героев, их переживания, чувства.
47. Склонен передавать чувства через мимику, жесты, движения.
48. Читает (любит, когда ему читают) журналы и статьи о создании новых приборов, машин, механизмов.
49. Часто руководит играми и занятиями других детей.
50. Двигается легко, грациозно. Имеет хорошую координацию движений.
51. Наблюдателен, любит анализировать события и явления.
52. Способен не только предлагать, но и разрабатывать собственные и чужие идеи.
53. Читает книги, статьи, научно-популярные издания с опережением своих сверстников на год или два.
54. Обращается к рисунку или лепке для того, чтобы выразить свои чувства и настроения.
55. Хорошо играет на каком-нибудь инструменте.
56. Умеет передавать в рассказах такие детали, которые важны для понимания события (что обычно не умеют делать его сверстники), и в то же время не упускает основной линии событий, о которых рассказывает.
57. Стремится вызывать эмоциональные реакции у других людей, когда о чем-то с увлечением рассказывает.
58. Любит обсуждать научные события, изобретения, часто задумывается об этом.
59. Склонен принимать на себя ответственность, выходящую за рамки, характерные для его возраста.
60. Любит ходить в походы, играть на открытых спортивных площадках.
61. Способен долго удерживать в памяти символы, буквы, слова.
62. Любит пробовать новые способы решения жизненных задач, не любит уже испытанные варианты.
63. Умеет делать выводы и обобщения.
64. Любит создавать объемные изображения, работать с глиной, пластилином, бумагой и клеем.
65. В пении и музыке стремится выразить свои чувства и настроение.
66. Склонен фантазировать, старается добавить что-то новое и необычное, когда рассказывает о чем-то уже знакомом и известном всем.
67. С большой легкостью драматизирует, передает чувства и эмоциональные состояния.
68. Проводит много времени над конструированием и воплощением собственных проектов (модели летательных аппаратов, автомобили, корабли)
69. Другие дети предпочитают выбирать его в качестве партнера по играм и занятиям.
70. Предпочитает проводить свободное время в подвижных играх.
71. Имеет широкий круг интересов, задает много вопросов о происхождении и функциях предметов.
72. Продуктивен, чем бы не занимался, способен предложить большое количество самых разнообразных идей и решений.
73. В свободное время любит читать научно-популярные издания (детские энциклопедии и справочники), делает это с большим интересом, чем читает художественные книги (сказки, детективы и т.д.)

74. Может высказывать свою собственную оценку произведениям искусства, пытается воспроизвести то, что ему понравилось, в своем собственном рисунке или созданной игрушке, скульптуре.
75. Сочиняет собственные оригинальные мелодии.
76. Умеет в рассказе изобразить своих героев очень живыми, передает их характер, чувства, настроения.
77. Любит игры-драматизации.
78. Быстро и легко осваивает компьютер.
79. Обладает даром убеждения, способен внушать свои идеи другим.
80. Физически выносливее сверстников.

Оцениваемые параметры:

- | | |
|----------------------------------|------------------|
| 1. Интеллектуальная | 6. Литературная |
| 2. Творческая | 7. Артистическая |
| 3. Академическая | 8. Техническая |
| 4. Художественно-изобразительная | 9. Лидерская |
| 5. Музыкальная | 10. Спортивная |

Приведу несколько примеров результатов диагностики учениц 1-го класса отделения хорового пения по карте одаренности А. И. Савенкова. Из соображений педагогической корректности фамилии участниц тестирования не указываю.

Наталья

1-	2-	3+	4+	5+	6+	7-	8-	9-	10-
11+	12+	13+	14++	15+	16+	17+	18-	19+	20-
21-	22-	23-	24+	25++	26+	27-	28-	29+	30-
31-	32+	33-	34-	35++	36-	37+	38-	39-	40-
41-	42-	43+	44-	45++	46-	47+	48-	49-	50+
51-	52-	53-	54-	55+	56-	57-	58-	59+	60-
61-	62-	63-	64-	65++	66-	67-	68-	69-	70-
71-	72-	73-	74+	75-	76-	77-	78-	79-	80+
1	2	3	5	11	3	3	0	3	2

По результатам теста у Наташи хорошо развита художественно-изобразительная и музыкальная одаренность.

Виолетта

1+	2+	3-	4-	5++	6+	7+	8-	9+	10+
11-	12+	13+	14++	15+	16+	17+	18-	19+	20-
21+	22-	23+	24+	25++	26+	27+	28-	29+	30-
31+	32+	33-	34-	35++	36+	37+	38-	39+	40-
41-	42+	43+	44+	45++	46+	47+	48-	49+	50+
51+	52+	53+	54+	55+	56+	57+	58-	59+	60+
61+	62+	63+	64-	65++	66+	67+	68-	69+	70-
71+	72+	73-	74+	75-	76+	77+	78+	79+	80+
6	7	5	6	12	8	8	1	8	4

По результатам теста у Виолетты наиболее развиты музыкальная, литературная, артистическая и лидерская одаренности.

Дарья

1+	2+	3+	4+	5++	6-	7-	8-	9+	10-
11+	12+	13+	14+	15+	16+	17-	18-	19-	20-

21++	22+	23+	24+	25++	26+	27-	28-	29+	30-
31+	32+	33+	34-	35++	36+	37-	38-	39+	40-
41+	42+	43+	44+	45++	46+	47+	48-	49+	50+
51+	52+	53+	54+	55+	56+	57+	58-	59+	60+
61+	62+	63+	64+	65++	66+	67-	68-	69+	70-
71+	72+	73+	74+	75-	76+	77+	78+	79+	80+
9	8	8	7	12	7	3	1	7	3

По результатам теста у Даши наиболее развиты интеллектуальная, творческая, академическая и музыкальная одаренности.

Результаты тестирования помогают мне составить индивидуальную программу развития музыкальных способностей ребенка.

Второй этап. Вокальные упражнения

Профессор Б.М. Теплов считает, что «Способности не могут существовать иначе, как в постоянном процессе развития. Способность, которая не развивается на практике, со временем теряется, так как человек перестает ею пользоваться»⁵.

Только благодаря постоянным упражнениям и систематическим занятиям идет непрерывный процесс выявления и развития одаренных детей. Основываясь на этом правиле, после отбора на обучение по программе «Хоровое пение» в первую очередь ввожу в образовательный процесс вокальные упражнения.

Начиная свой путь преподавателя вокально-хоровых дисциплин, мне посчастливилось побывать на семинарах фонопед-вокалиста Виктора Вадимовича Емельянова. С тех пор я не расstaюсь с его методикой «Фонопедический метод развития показателей певческого голосообразования». *Фонопедический метод развития голоса (ФМРГ)* – это многоуровневая обучающая программа установления координации и эффективной тренировки голосового аппарата человека для решения речевых и певческих задач с неизменно высоким эстетическим качеством. Метод называется фонопедическим благодаря его восстановительно-профилактической и развивающей направленности. Целью фонопедических упражнений является решение координационных и тренажных задач работы с голосом. Эти упражнения подготовительные и вспомогательные по отношению к вокальной работе. Они стимулируют мышцы, принимающие участие в голосообразовании.

Кроме фонопедических упражнений В.В. Емельянова интенсивно применяю методику Галины Павловны Стуловой. При построении вокально-тренировочных упражнений она предлагает сглаживать регистровое звучание и использовать принцип, основанный на пении нисходящего поступенного звукоряда при облегчении нижних звуков за счет ослабления динамики и смягчения так называемой атаки звука.

Также в своей педагогической практике использую работу Александры Николаевны Стрельниковой «Дыхательные упражнения». От этих упражнений облегчается дыхание, в теле появляется легкость, ощущается прилив сил, появляется жизненный тонус и работоспособность, заметно улучшается настроение.

Интересны новые подходы к проблеме вокального воспитания, предложенные известными педагогами И.П. Козляниновой и Э.М. Чарели, которые создали первое теоретически обоснованное и проверенное на практике учебное пособие с комплексом упражнений и методических разработок по развитию навыков речевого голоса и дыхания. В основе их метода – тренинг самостоятельного, сознательного управления дыханием и голосом. В книге «Тайны нашего голоса» авторы на основе научных данных обосновывают свою точку зрения на необходимость индивидуального подхода к

⁵ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1947.

вокальному обучению, поскольку при общем анатомическом строении каждый голос неповторим.

Вокальные упражнения не только приводят голос в наилучшее рабочее состояние, целенаправленно тренируют его с учётом индивидуальных задач, развивают чистоту певческой интонации, расширяют диапазон голоса, развивают правильное дыхание, способствуют выравниванию звука, помогают добиться естественного лёгкого пения, но, что очень важно, заинтересовывают детей, создают эмоциональную творческую атмосферу, которая помогает ребёнку раскрепоститься и раскрыть свои творческие возможности в полной мере.

Выбор репертуара. Параллельно с вокальными упражнениями включаю в репертуарный план вокализы, которые выполняют роль соединяющего звена между упражнениями и собственно вокальными произведениями. Начинаю с несложных вокализов, развивающих дыхание, кантиленное звуковедение, формирующих чистое интонирование.

У детей младшего школьного возраста сила голоса небольшая, его диапазон ограничен первой октавой. Поэтому подобрать соответствующий голосу репертуар бывает довольно сложно. При составлении индивидуального учебного плана избегаю завышать сложность программы, учитываю индивидуальные особенности каждого ребенка.

Одновременно с вокализами и вокальными упражнениями включаю в репертуар несложные народные песни. Затем постепенно ввожу произведения зарубежных, русских и отечественных композиторов-классиков, современных композиторов-песенников. Такой подход способствует выявлению и развитию музыкальных способностей детей на раннем этапе обучения.

Третий этап. Творческая деятельность учащихся

На начальном этапе обучения творческая деятельность учащихся отделения хорового пения состоит из двух составляющих:

1) *Пассивная* – посещение совместно с родителями школьных творческих проектов: концертов профориентационно-просветительской направленности «Музыкальный вторник», концертов Детской филармонии «Лейся, песня!», творческих отчетов класса, родительских собраний-концертов, тематических классных часов, фестивалей «Учитель-ученики», «Искусство аккомпанемента» и др.

2) *Активная* – непосредственное участие в перечисленных школьных культурно-просветительских мероприятиях.

Для осуществления активной творческой деятельности детей я формирую вокально-творческие коллективы из младших школьников с целью развития музыкально-творческих способностей посредством коллективного музицирования. Вокальные ансамбли не только обогащают репертуар, но и расширяют вокальные возможности учащегося. В процессе коллективного музицирования ученики начинают лучше слышать, чувствовать и понимать музыку, развиваются музыкальный слух, память и внимание, ослабевает страх перед публичными выступлениями, укрепляется мотивация на продолжение музыкального образования. Репертуар для ансамблей составляю только из произведений, которые дети исполняют легко и достаточно свободно, с чувством уверенности в себе.

Но наряду с поющими и интонирующими детьми, есть дети, у которых частично или полностью отсутствует координация голоса и слуха. Много лет работая хормейстером я пришла к выводу, что такие дети, занимаясь индивидуально и в малых ансамблевых формах, могут весьма успешно развиваться и им, в итоге, становятся доступны все виды вокального творчества. Здесь я хочу вернуться к мысли о том, что низкие значения того или иного показателя при отборе детей на обучение в школу искусств еще не являются доказательством отсутствия одаренности ребенка. Приведу яркие примеры того, когда

дети фальшиво поют на начальном этапе обучения, с трудом осваивают требования к программе учебного предмета, но при грамотной организации учебного процесса, творческой деятельности, установлении близкого контакта и доверительных отношений к 3-4 году обучения у таких детей сформировалась координация слуха и голоса. При наличии хороших общих способностей и волевых качеств личности такие учащиеся достигали высоких результатов в творческой деятельности. Это:

Потапенко Евгения – дважды стипендиат Российского фонда культуры в составе вокального дуэта с Кормес Еленой. Без выступлений этого дуэта не обходилось, пожалуй, ни одно серьезное областное мероприятие.

Осипова Ольга – многократная победительница вокальных конкурсов областного и всероссийского уровней, от которой в свое время отказался преподаватель по специальному фортепиано, решив, что девочка не способна учиться в музыкальной школе.

Син Вероника – солистка старшего хора ДШИ им. А. К. Лядова, лауреат и дипломант районных, областных, всероссийских и международных конкурсов в составе вокального ансамбля АсСоль, у которой вплоть до 5-го года обучения была плохая координация слуха и голоса.

Поэтому, по моему глубокому убеждению, не только природные данные, но и целеустремленность, трудолюбие, обязательность – это те качества личности, которые тоже относятся к одаренности и которые преподаватель должен не только учитывать, но и всецело на них опираться при наблюдении в целях выявления и развития одаренных детей.

Четвертый этап. Характеристика ученика

Руководствуясь результатами наблюдений, составляю характеристику на ученика, в которую вношу сведения, составляющие основу наблюдения за его творческим и личностным ростом в последующие годы обучения. Характеристика способствует систематизации собственных представлений о различных сторонах развития ребенка, составлению индивидуального учебного плана, выбору соответствующего репертуара, коррекционной работе. Характеристика, составленная не формально, много расскажет о ребенке, чем, безусловно, поможет в организации работы по развитию его творческих способностей.

Характеристики составляю по следующим разделам:

- Природные данные.
- Физиологические особенности.
- Психофизические особенности.
- Характеристика личностных и творческих особенностей.
- Степень заинтересованности в обучении.
- Результаты самостоятельной подготовки.
- Степень участия родителей в обучении.

Пятый этап. Создание условий для развития творческих способностей детей

1. Применяю эффективные обучающие технологии. Такие как:

– *«Создание ситуации успеха на уроке»:* ситуация успеха организуется на всех этапах учебного процесса; формирует у обучающегося положительные эмоции в деятельности, чувство успеха, вызванное преодолением трудностей, эмоции радости, интеллектуального подъема в процессе решения учебных задач, формирование устойчивой потребности в творческой деятельности и самообразовании.

– *«Технология развития творческой деятельности учащихся».* Суть технологии: помочь ученикам открыть в себе способности, о которых они ранее не подозревали, запустить процесс самоактуализации человеческой личности, под которой понимается

стремление человека к возможно более полному выявлению и развитию своих личностных возможностей. Человек, способный к самоактуализации, добивается полного использования своих талантов, способностей и потенциала личности.

– **«Технология встречных усилий учителя и ученика»:** обеспечение учащемуся условий для дальнейшего творческого и интеллектуального развития, а преподавателю для совершенствования своего профессионального уровня. В этом случае участники образовательного процесса будут подниматься на новую ступень знаний и отношений.

– **«Технология интерактивного обучения»:** совместный процесс познания, где знания добываются в совместной деятельности через диалог, полилог учащихся между собой и педагогом. Интерактивное обучение решает одновременно три задачи: учебно-познавательную, коммуникационно-развивающую, социально-ориентационную.

2. Готовлю детей к участию в областных творческих проектах:

– Учебно-творческой лаборатории «Сахалинский детской сводный хор».

– Сахалинской творческой школе для одаренных детей «Вдохновение».

– Областных конкурсах и фестивалях.

– Дистанционных вокальных конкурсах.

Комплексный подход к выявлению одаренности не избавляет полностью от ошибок. В результате может быть не замечен одаренный ребенок или, напротив, к числу таковых может быть отнесен ученик, который никак не подтвердит этой оценки в своей последующей деятельности.

При проведении мероприятий по диагностике детской одаренности самым важным является объективное отслеживание педагогом творческого развития детей. Данное умение является неотъемлемой частью профессиональной компетентности преподавателя, ориентированного на развитие детской одаренности:

– уровень собственного интеллектуально-творческого развития;

– субъективное представление преподавателя о содержании и внешних проявлениях детской одаренности;

– содержание и специализация осуществляемой им педагогической деятельности;

– опыт педагогической деятельности (в ее тесной взаимосвязи с величиной педагогического стажа);

– продолжительность работы с детьми.

В целом, работа по выявлению одаренных детей является достаточно интересной и перспективной. *Задача семьи* состоит в том, чтобы вовремя увидеть, разглядеть способности ребенка, *задача педагога* – поддержать и развить его способности, а *задача школы искусств* – создать базу для реализации творческих способностей детей.

Некоторые примеры успешного применения технологии
выявления и развития одаренных детей:

Белявская Ольга – выпускница ДШИ им. А.К. Лядова и Санкт-Петербургской академии культуры.

Ким Юлия – выпускница ДШИ им. А.К. Лядова и Хабаровского института культуры и искусства.

Полущенко Ксения – участница Всероссийского детского хора под управлением Валерия Гергиева, лауреат III Международного большого видеоконкурса (г. Москва, 2017).

Вокальный ансамбль «Элегия» в составе Кукановой Арины, Кремлевой Натальи, Машниной Евгении – дипломант конкурса «Виртуозы Сахалина» VIII Сахалинского фестиваля-конкурса «Детско-юношеские ассамблеи искусств»; лауреат III степени V Международного фестиваля-конкурса Детского и юношеского творчества «Крым

встречает таланты» (2016); лауреат I степени Международного конкурса вокального искусства по видеозаписям (2016). Кремлева Н. и Машнина Е. – студентки Сахалинского колледжа искусств.

Вокальный ансамбль АСоль – победитель IX Сахалинского фестиваля-конкурса «Детско-юношеские ассамблеи искусств» в номинации «Вокальные ансамбли» (2016).

Хор старших классов – лауреат II степени Международного конкурса вокального искусства по видеозаписям (г. Красноярск, 2016 г.).

Способности, дарованные природой нашим детям, подобны необработанному алмазу. Но чтобы алмаз засверкал, мастеру нужно хорошо потрудиться. Педагоги дополнительного образования – это те мастера, которые выявляют и развивают одаренность детей, прикладывают и профессиональное мастерство, и душевные силы для того, чтобы одаренный ребенок смог раскрыться и засиять как бриллиант всеми гранями своего таланта.

Список литературы:

1. Ананьев Б.Г. О соотношении способностей и одаренности // Проблемы способностей/Под редакцией В. Н. Мясищева – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1962. – 308 с.
2. Ананьев Б. Г. Формирование одаренности // Склонности и способности. Сборник статей. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1962. – 126 с.
3. Аракелова А.О. Реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств: в 2 ч.: сборник материалов для детских школ искусств. – М., 2012. ч.1. – 110 с.
4. Венгер Л.А. Педагогика способностей. – М.: Знание, 1973. – 34 с.
5. Гильбух, Ю.З. Внимание: одаренные дети. – М.: Знание, 1991. – 80 с.
6. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб: Питер, 2009. – 126 с.
7. Материалы сайта http://ipk.kem-edu.ru/odar_deti/index.php?option=com_content&view=article&id=93:2011-10-10-04-03-28&catid=34:2011-09-06-07-27-21 (Интернет-ресурсы).
8. Креативный ребенок: Диагностика и развитие творческих способностей / Серия «Мир вашего ребенка». – Ростов н/Д.: Феникс, 2004. – 416 с.
9. Майоров А.Н. Мониторинг в образовании. – Ульяновск: Интеллект-Центр, 2005. – 424 с.
10. Мелик-Пашаев А.А., Новлянская З.Н., Адашкина А.А., Никитина А.Б., Чубук Н.Ф. Художественная одаренность и ее развитие в школьные годы: методическое пособие. – М., 2010. – 277 с.
11. Психологическая диагностика детей и подростков учебное пособие / Под ред. К.М. Гуревич, Е.М. Борисовой. – М.: Международная педагогическая академия, 1995. – 183 с.
12. Савенков А.И. Методика исследовательского обучения младших школьников. – Самара: Учебная литература, 2004. – 80 с.
13. Сидорова С.Н. Диагностики выявления художественной одаренности детей. Методические рекомендации. – Волгоград, 2015.
14. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды в 2 т. – Т.1. – М.: Педагогика, 2011. – 328 с.
15. Хуторский А.В. Развитие творческих способностей. – М.: Владос, 2010. – 22 с.

ЮХМАНОВА Виктория Станиславовна

(МБОУДО «ДШИ г. Невельска»)

БОЛЬШАЯ ШКОЛА АНСАМБЛЯ

(на примере ансамбля скрипачей ДШИ г. Невельска)

Невельск – это маленький город (в 1990-е годы здесь проживало всего 24 тысячи человек, а сегодня, после землетрясения население составляет 13,5 тысяч человек), но в нем есть то, что не всегда есть даже в крупных городах – свой ансамбль скрипачей (с 2014 г. именуется – детский оркестр ДШИ). Ансамбль скрипачей со своим лицом, голосом и вдохновенным сердцем. И сегодня, в силу падения уровня культуры и нравственности, постоянно хочется кричать о том, «невельчане, берегите то, что у вас есть, относитесь бережно к творчеству наших маленьких жителей!!!»

Многие из нас согласятся, что в решении вопросов повышения культурного уровня подрастающего поколения велика роль детских образовательных учреждений дополнительного образования. Особенно тех, в которых с целью реализации творческой и культурно-просветительской деятельности создаются учебные творческие коллективы (оркестры, ансамбли, хоровые и вокальные коллективы, хореографические и т. п.). В нашем случае – это ансамбль скрипачей. М.М. Берляничик в своей статье «Проблемы состояния и целевого программирования художественного воспитания подрастающего поколения Сибири и Дальнего Востока» указывает на удручающее положение школ на Дальнем Востоке, крайне низкий музыкально-исполнительский уровень, поднимает вопрос утратившего свое начало коллективного творчества: «В детских музыкальных школах региона преобладает индивидуальное обучение игре на фортепиано, баяне, аккордеоне, гитаре, а меры, предпринятые для развития специализаций, важных для приобщения к коллективному музицированию (смычковые и народные струнные, духовые инструменты, хоровое пение), оказались малоэффективными»⁶.

Сегодняшнее (современное) поколение детей не может жить без компьютеров, смартфонов, обожает попсу и рэп, многие обучаются в школах по сверхсложным программам, по настоянию родителей увлекаются глубоким изучением английского языка, мальчишки – спортом, и воспринимают музыку лишь как развлечение. Конечно, в Невельской ДШИ хоть и многочисленное скрипичное отделение, но все-таки немногие дети попадают к нам в класс скрипки.

Естественно, пришедший к нам ребёнок не понимает, насколько трудно научиться прилично играть на инструменте, как много времени занимает этот процесс, требующий усидчивости, самоотречения и даже посвящения себя этому нелегкому труду. Он не хочет жертвовать чем-то приятным ради ежедневных занятий на инструменте, изучения нотной грамоты, ради поэтапного музыкального развития. Ему хочется взять инструмент и заиграть сразу и то так... просто побаловаться. Поэтому, встречаясь впервые с маленькими трудностями в освоении инструмента, ребенок чаще всего не стремится их преодолеть. Он разочаровывается, отчаивается, ему не интересно, скучно на уроках и, как правило, ребенок начинает хитрить и пропускать занятия. Бывает и родители, безграничной любовью к своим детям потакают их лености, нарушают учебный процесс, чем естественно мешают их гармоничному обучению. «...В душе человека, которого до зрелости бояться распеленать, перекармливают удовольствиями и радостями, поселяются пустота и скука»⁷.

⁶ Берляничик М. Искусство и личность. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства. Вып. 1. – М. 2009. – С. 96.

⁷ Сухомлинский В.А. О воспитании. – М., 1975. – С. 205.

В моем личном освоении инструмента тоже присутствовали такие моменты, когда хотелось бросить музыкальную школу из-за сложности обучения скрипичному исполнительству, и не только... когда вся страна смотрела телепередачу «В гостях у сказки», а мне приходилось ехать в воскресенье на общую репетицию ансамбля. Очень трудный выбор для ребенка, не правда ли!? Но сейчас я не жалею об этом.

«...Мы живем в такое время, когда без овладения научными знаниями невозможны ни труд, ни элементарная культура человеческих отношений, ни выполнение гражданских обязанностей. Учение не может быть легкой и приятной игрой, доставляющей одни наслаждения и удовольствия. И жизненный путь подрастающего гражданина не будет легкой прогулкой по укатанной дорожке... учение нельзя приспособлять к детским радостям, умышленно облегчать его только для того, чтобы ребенку не показалось скучно. Постепенно, исподволь ребенка надо готовить к самому главному делу всей человеческой жизни – к серьезному, настойчивому усидчивому труду, который невозможен без напряжения мысли...»⁸.

Конечно, далеко не все дети выберут музыку, скрипку, своей профессией. Поэтому, в своей работе считаю главным всё же воспитание музыкой через собственное исполнение, а не профессионализм. Между тем, некоторые наши воспитанники из ансамбля связали свою дальнейшую судьбу с музыкой, с искусством. Они студенты Музыкальных колледжей, Академий искусств, театральных отделений ВУЗов, продолжают участвовать в серьезных конкурсах, занимают призовые места, некоторые из них находят себя в области преподавания, кто-то наслаждается великими произведениями музыкального искусства, работая в оркестре. Выпускники ансамбля нас не забывают, мы часто общаемся: делимся своими успехами, неудачами и сомнениями, устраиваем просмотры «старых кадров» с выступлениями коллектива, обсуждаем и нынешние гастрольные поездки и выступления ансамбля на различных мероприятиях. Многие из наших выпускников не выбрали для себя музыкальную карьеру. Но что радует: после окончания обучения ребята приобретают себе инструмент, они прекрасные любители классической, эстрадной, джазовой современной музыки, они музыкально образованные люди, некоторые из них играют в различных музыкальных коллективах (и не обязательно на скрипке), посещают концерты классической музыки. Любимые выпускники разных лет выпуска! Даже если мы не успеваем с вами общаться, знайте, мы вас всех помним, любим и рады всем вашим жизненным успехам.

«Музыке нужно учить всех в той или иной форме и степени, а воспитывать профессионалами – музыкантами не только не всех, но лишь очень немногих» (А. Гольденвейзер).

Опыт показал, уже на раннем начальном обучении скрипачей, уроки ансамбля необходимы, «так как наиболее интенсивное развитие музыкальных способностей детей наблюдается именно в условиях коллективного музицирования... коллективное музицирование является ведущим элементом музыкального развития детей в течение всего периода обучения. Индивидуальные уроки с педагогом по специальности обязательны, но они должны проводиться в тесном контакте с занятиями по ансамблю. У детей, с ранних лет занимающихся в ансамбле, быстрее и устойчивее формируются музыкальные навыки: чувство коллективного ритма, музыкальный слух, чтение с листа, ансамблевое внимание, эстрадная увлеченность. Не все ребята по своим музыкальным возможностям могут выйти и ярко сыграть соло, но им хочется принимать участие в музыке, выступать на сцене. И они получают эту возможность, занимаясь в ансамбле. Пусть ребенок исполняет лишь третий голос, но музыка наполняет его душу...»⁹.

⁸ Сухомлинский В.А. О воспитании. – М., 1975. – С. 98.

⁹ Пудовочкин Э. Скрипка раньше Букваря. Опыт раннего группового обучения на скрипке. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. – С. 9.

Постепенно, благодаря игре в ансамбле, дети, разные по возрасту и подготовке начинают взаимно дополнять друг друга и во время исполнения музыки, и во время отдыха и общения. Мы стараемся, чтобы каждый юный музыкант чувствовал себя здесь важным и нужным. Мне очень нравятся отношения наших старших и младших ребят, хотя иногда кажется, что может быть общего между ними? А ведь может – ансамбль, музыка! Таким образом, ансамбль скрипачей становится полноценным дружным творческим коллективом. Даже по окончании ДШИ многие наши воспитанники поддерживают дружеские отношения между собой.

Поэтому в работе с детьми мы не только обучаем их музыке, но и закладываем нравственные качества человека. Конечно, можно не согласиться с таким рассуждением: нравственность – это ведь область личностных, межличностных отношений. Причем здесь специальность-скрипка? Ансамбль? Но ведь знание – это не только «информация», но и средство формирования человека. А если человек, учась, только приобретает сведения и овладевает суммой навыков, если он не научился чувствовать, не способен любить и сострадать, то много ли толку от его профессионализма?

Значит, и специальность, и ансамбль, вполне могут и должны – с первых же шагов! – служить для воспитания души (а не только ума и памяти), высвобождая самые лучшие душевные качества и эмоции. Это также способ перехода каких-то негативных аспектов в личности ребенка в позитивные.

Бывает, мы часто спешим записать ученика в «типичные»: типичный лентяй, типичный хвостун, типичный хорошист, двоечник... т. о. – ставим на место ребенка наше конкретное представление о нем. А как часто оно бывает обманчиво, и кажущийся «средним» ребенок впоследствии делает рывок в своем музыкальном и инструментальном развитии, и, наоборот, у ярко одаренного, эмоционального прекрасно начинающего ученика, позже в обучении возникают сложности: не удается поставить руки, звук, не хватает интеллектуального потенциала или же сложный подростковый период меняет на корню его характер и взгляды. А бывает, что очень обидно, здоровье не позволяет продуктивно заниматься. Значит, часто мы ошибаемся, спешим с выводами.

В последнее время благодаря отделению раннего эстетического развития мы берем детей очень раннего возраста, с 4-5 лет. Но очень тяжело довести ребенка до выпуска, конечно же, доходит до конца не каждый. И чтобы помочь малышу безболезненно пройти начальный период обучения был создан сборник «Альбом скрипачонка», который объединяет наш младший состав коллектива, через который проходят практически все учащиеся ансамбля.

Наверное, многие педагоги столкнулись с тем, что понять способность ребенка к музыке лет до десяти – тринадцати очень сложно. Часто родителей волнует вопрос: как быть с музыкальными способностями? Они-то поддаются определению? Классификации? Увы, и об этом можно сказать далеко не сразу. Педагоги-музыканты знают, плохо интонирующий или даже бубнивший песни на одном звуке ребенок, например, может иметь абсолютный слух. Просто он не умеет владеть голосом. Он может плохо запоминать мелодию, зато идеально слышать аккорды. Или хорошо фиксировать высоту нот, но не улавливать ритм. И так далее и т. п. Не говоря уже о том, что и хороший слух – вовсе не гарантия музыкальности.

Вообще работать с детьми в нашей специальности очень сложно, еще и потому, что результат своих трудов видишь не сразу. Ребенок может с четырех до четырнадцати лет заниматься, никак себя не проявляя (особенно сложно с мальчиками), и вдруг в определенный момент начнет показывать яркие результаты! Меня всегда это очень радует. Но здесь, что очень жаль, тебя подстерегает момент выпуска или же сложный подростковый период! У девочек, не у всех конечно, процесс обучения более ровный. Они и по натуре своей более ответственные, дисциплинированные. Благодаря коллективу, занимаются многие дети у нас до восемнадцати лет, но, как уже указывалось выше, совсем немногие связывают свою жизнь с музыкой.

Коллективу приходится много работать, он частый участник городских, областных концертных мероприятий, международных конкурсов, фестивалей! Конечно, кто-то может больше, кто-то меньше, но работать в пол силы у нас не позволено никому. Ребята прекрасно знают, что для того, чтобы что-то получилось, каждый из них должен намного выложиться. Здесь очень важно научить человека думать о том, что он делает. В этом, как мне кажется, и состоит работа педагога – научить делать работу над ошибками, и не только над своими. Важно еще уметь анализировать свои действия и исправлять ошибки. «Труд для коллектива, выполняемый в течение многих месяцев, становится традиционным, окрашивает детство незабываемыми переживаниями, упрочивает в сознании ребенка чувство долга перед коллективом»¹⁰.

Мы бесконечно стремимся к духовному и музыкальному обогащению своих учеников. Современные технологии сегодня помогают прибегать к различным формам обучения. Одним из эффективных направлений обучения является синтез искусств, как на уроке, так и в концертных мероприятиях: связь между музыкой и изобразительным искусством, музыкой и фото искусством, музыкой и поэзией, музыкой и кино, архитектурой и т.д. (т.е. интеграция музыки с другими видами искусств).

Ранее, в 1990-х годах, обучая ребят улавливать связь между музыкой и изобразительным искусством, мы вместе с педагогами изобразительного искусства Н.Троегубовой, О.Папузиным, С.Миненковым, вовлекая всех детей струнного и изобразительного отделений, проводили интегрированные уроки-концерты. Например, «Музыка, поэзия, живопись», «Пасхальный вечер» и другие.

Использование в обучении материалов изобразительного искусства, видео и киноискусства позволяет детям начать видеть то, чего они раньше не замечали, понимать то, чего не понимали. После чего дети обращают внимание на звуковую среду фильма, на сочетание изображения и звука и др.

В нашей программе обучения в классе ансамбля обязательным также является изучение исторических сведений о композиторах, исполнителях, мастерах скрипичного искусства и стихотворений о музыке (часть информации попыталась вложить в книгу-конспект для воспитанников детского ансамбля скрипачей, учащихся струнного отделения ДШИ г. Невельска «В помощь юному скрипачу», которая постоянно пополняется новыми темами). Часто мы затрагиваем изучение важных фактов из смежных видов искусств, что способствует развитию не только навыков музицирования, но и развивает ребенка интеллектуально.

Для увеличения интереса к музыке на отделении все чаще используются новые формы работы: электронно-коммуникативные технологии, игры на синтезаторе (с применением сборника В.Юхмановой и Е.Зайцевой «Мультишки») в тесном сотрудничестве с преподавателем по общему фортепьяно Е.Зайцевой. В старших классах через ансамбль возможно изучение электроскрипки и электрогитары. Дети привлекаются к творческим работам: рефераты (с изучением программы PowerPoint), составление и разгадывание музыкальных кроссвордов в программе Microsoft Office Excel, некоторые из них вошли в книгу-конспект «В помощь юному скрипачу».

Немаловажным является формирование и сохранение традиций, такой как «Посвящение в музыканты-скрипачи» и др. Проведение урока в нетрадиционной форме, как например игры «Музыкальное поле чудес», вызывает огромный интерес ребята, уроки-викторина проводятся на итоговых контрольных уроках, и завершается это все, как правило, чаепитием. Но на одной из форм в обучении скрипачей хочется остановиться подробнее.

Уже несколько лет я пытаюсь привить нашим скрипачам любовь к эстраднему пению в собственном же сопровождении. Реализовать этот проект мне помогает Е.А. Зайцева,

¹⁰ Сухомлинский В.А. О воспитании. – М., 1975. – С.196.

преподаватель уроков эстрадного вокала у скрипачей. Кто посещает наши концертные мероприятия, наверное, обратили внимание на поющих скрипачей, сопровождающих свое пение игрой на инструменте.

Наш ансамбль доказал, что сочетание вокального и инструментального исполнительства, одновременное комплексное освоение этих двух видов музыкального искусства в процессе музыкального обучения позволяет достичь наилучших художественных и образовательных результатов, т.к. скрипичное и вокальное исполнительские искусства необычайно близки друг другу, тесно связаны единой природой звукоизвлечения и интонационными особенностями. Следовательно, их одновременное преподавание дает возможность более эффективно развивать музыкальные способности детей, способствует гармоничному разностороннему развитию и совершенствованию личности.

Таким образом, хочется еще раз подчеркнуть, что привлечение различных видов искусств из других областей общего художественного образования позволяет наиболее полно обогатить содержание и процесс обучения детей игре на скрипке.

Частая забота о накоплении у детей эстетических впечатлений побуждает нас придавать очень большое значение эстетическому характеру обстановки, в которой будет проходить мероприятие нашего коллектива. Ведь наглядный образ обостряет восприимчивость к музыкальному выступлению.

Проводя концертные мероприятия ансамбля, мы всячески стараемся вовлечь ребят в создание декораций, оформление концертного зала, сотворение своей музыкальной сказки. Многие дети любят создавать что-то красивое, необычное, им необходимо лишь подсказать, направить. Мы рисуем, вырезаем, клеим, одним словом творим вместе. Такое естественное стремление ребенка к чему-то красивому, сказочному стоит всячески развивать. Занимаясь этим интересным и полезным делом, они чувствуют себя причастными к созданию праздника для самих себя и своих родителей. Вместе с нами, преподавателями, дети учат концертную программу, снова и снова повторяют свои слова в сценических действиях, запоминают свой выход и место, обсуждают детали, занимаются декорированием своего мероприятия.

Конечно, за многие годы работы у каждого преподавателя вырабатывается своя система занятий, своя методика, свой взгляд на музыкальное образование. Поэтому уроки несут в себе большое многообразие. Это может быть отшлифовка или прогон. Занятие может включать в себя различные формы работы: упражнения на отдельный вид техники, работу над классической программой, эстрадными, джазовыми произведениями, тренировку танцевальных движений, вокальные моменты, работа над сценарием, репетиции общие или по партиям, а также индивидуальные, чтение с листа, а может работа с солистом? Перед выступлением мы, конечно же, больше внимания уделяем той программе, которая будет представлена зрителям или экспертам в области музыки. И здесь так же следует остановиться...

Специфика нашего инструмента часто диктует свои методы занятий в работе оркестровых классов. Они изложены в программе ансамбля, указаны во многих методических работах, мастер-классах преподавателей в этой области. Эти формы организации урока просто обязательны в работе с коллективом, без них невозможен ансамбль и мы часто к ним прибегаем. Это более частые сочетания групповых и индивидуальных занятий, проводимые примерно за две-три недели при подготовке к отчетному концерту отделения или какому-либо серьезному мероприятию. Здесь проводятся более углубленные занятия, где мы все вместе вникаем в суть и детали исполнения каждого произведения, а так же все вместе занимаемся декорированием своего мероприятия. Эти уроки продолжительные по времени (за счет спаренных индивидуальных и групповых уроков ансамбля). Здесь напряженность, коллективность работы и единая задача дают интенсивное продвижение каждому участнику и в осознании музыки в целом, и в исполнительском мастерстве.

Однако недаром утверждают, что такие «загруженные» дети лучше учатся и везде успевают. И вот вам пример. Наши скрипачи мобильные, они быстро ориентируются не только в новом нотном тексте, но и в новой ситуации и т.д. У наших детей-ансамблистов лучше, чем у детей других отделений развит слух, ритм и т.д. Наши скрипачи играют в двух крупных коллективах – ансамбль и Сахалинский детский симфонический оркестр, а это значит что они участники всех школьных, городских, зональных, областных мероприятий. Многие из них успешно участвуют в конкурсных выступлениях с довольно сложной сольной программой, в музыкально-теоретических олимпиадах, а так же в олимпиадах и культурных мероприятиях общеобразовательных школ. Хочется обратить ваше внимание – постоянно занятые творчеством дети, оставшись на долгое время без работы, начинают скучать от безделья.

И вообще... Давайте присмотримся к успешным, знаменитым личностям в любой области, не занимались ли они в детстве музыкой, хотя бы недолго и без особого желания? Конечно, занимались. Ребенку-музыканту легче, чем простому музыкально необразованному человеку идти по жизненному пути. Музыкальные занятия в детстве — это максимальная выдержка и артистизм на всю жизнь¹¹ (по Д.К.Кирнарской).

В наше время в современной медицине наряду с фитотерапией и арттерапией всё большее распространение получает музыкотерапия, т.е. восстановление здоровья человека при помощи занятий музыкой. В 2003 году Минздрав России официально признал музыкотерапию одним из методов лечения. Школьные неврозы, поражающие сегодня всё большее число учащихся, как в процессе получения образования, так и в современной жизни вообще, вполне могут эффективно излечиваться методом музыкальной терапии вместе с арттерапией, то есть терапией средствами изобразительного искусства. В течение всего трудового дня ребята подвергаются различным эмоциональным воздействиям (перевозбуждение, беспокойство, эмоциональное расстройство) и после школы приходят возбужденные на ансамбль. Поэтому иногда именно в связи с этим приходится менять форму урока по ансамблю, т.к. необходимо настроить их на свой урок. Мы слушаем музыку, смотрим и анализируем видеозаписи своих концертных выступлений или же выступлений великих мастеров скрипичного искусства, готовим моменты декораций к предстоящему мероприятию, составляем или разгадываем музыкальные кроссворды, говорим на жизненные темы и темы искусства и т.д. и т.п. Ну а потом идет кропотливая работа по ансамблю (жаль, только что на это часто не хватает времени).

В музыкальном обучении есть одно обстоятельство, не предусмотренное методикой, но которое имеет важное значение – поддержка родителей. От нее во многом зависят успехи детей. Помните об этом родители!

О родителях хочется сказать словами Эдуарда Пудовочкина – художественного руководителя детского скрипичного ансамбля скрипачей «Светлячок» музыкальной студии белгородского Дворца культуры: «Ох уж эти скептические папы и мамы! В первый год у меня уходит на работу с родителями больше сил и нервов, чем на детей. Одни постоянно твердят, что их ребенок «без слуха» и ничего из него не получится; другие не хотят тратить время на домашние упражнения; третьи слишком заняты собой; четвертые мнительно-подозрительны; пятые лишены элементарного родительского честолюбия; шестые имеют «свое мнение» о музыкальном обучении. Хуже всего, когда мама желает обучать ребенка на скрипке, а папа против...»¹².

Мы уже говорили о том, что по-настоящему усидчивых детей практически нет, и во многом от отношения родителей зависит то, как будет заниматься музыкой ребенок. Если посмотреть на метод всемирно известного японского скрипача и педагога Синити Судзуки, который включает в себе не только обязательные ежедневные занятия детей и

¹¹ Кирнарская Д.К. Десять причин отдать ребенка учиться музыке.– Музыка-Интернет-Консерватория.

¹² Пудовочкин Э. Скрипка раньше Букваря. Опыт раннего группового обучения на скрипке. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. – С.4.

многократные повторения произведений, но и обучение на скрипке их родителей – он действительно творит чудеса! «Основное место обучения ребенка – это семья. Поэтому для того, чтобы у ребенка была правильная осанка и постановка руки, необходимо сначала научить этому родителей. От этого зависит все дальнейшее обучение»¹³. Естественно, такой подход к занятиям наиболее трудный, и требует «от родителей большой внутренней дисциплины». В России нашлось много желающих заниматься по методу Синити Судзуки. Но «многие родители теряют интерес и энтузиазм, когда узнают, что заниматься с ребенком придется каждый день, постоянно», сославшись на иной менталитет японцев¹⁴.

Конечно, чтобы достичь результата в обучении ребенка в коллективе ДШИ очень важным фактором является совпадение интересов и стремлений родителей и педагога. Хочется больше доверия к тем формам, методам и условиям, которые в процессе обучения формирует педагог для данного ребенка, основываясь на моральных аспектах своей деятельности. И это представляется вполне реальным именно в ДШИ, учитывая, индивидуальную работу с педагогом. Уже ни одно поколение наших воспитанников показало, что успех воспитания зависит от влияния той ближайшей микросреды, в которой и воспитываются дети, и которая формируется непосредственно родителями.

С самого раннего возраста (отделение раннего эстетического развития), мы пытаемся через коллективное музицирование развивать у детей творческую активность, вырабатывать у них стремление к самостоятельному мышлению, к проявлению собственной инициативы, пытаемся научить их думать, размышлять, познавать. И это воспитывается годами, что очень трудно осуществляется в сегодняшнее непростое время, особенно в нашем городе, где многие сверстники обучающихся в ансамбле ребят очень негативно относятся к скрипке, к обучению в ДШИ и ДМШ, а так же, где со всех сторон слышны маты и др. неприличные проявления неэтичного поведения некоторых субъектов.

«...Личность любого человека, то есть его способности, образ мышления и чувства, формируется и оттачивается в ходе тренировки и под воздействием окружающей среды. Все это отражается на его лице и в глазах и проявляется в характере. Окружающий мир день за днем оставляет отпечаток на нем, определяя шаги, которые человек совершает в жизни. Именно так, незаметно, и складывается его жизненный путь...»¹⁵.

Большое внимание при составлении концертной программы коллектива у нас уделяется солистам ансамбля. Так как состав ансамбля на данный момент большой, в ансамбле много ярких детей, и все со своей творческой индивидуальностью, поэтому номера подбираются в соответствии со способностями, и интересами ребят. Каждому свое разнообразие: кто-то играет на электроскрипке, электрогитаре, кто-то поет, кто-то выступает с классическим номером, кто-то с эстрадным и т.п. Все эти сольные выступления учащихся происходят в сопровождении ансамбля. Некоторые эстрадные концертные номера солирующие ребята выбирают из репертуара Эдвина Мартона, Ванессы Мэй, Дэвида Гарретта и др. и расписывают для данного оркестрового состава самостоятельно (конечно контроль педагога присутствует), приобретая навыки оркестровки, что может им пригодиться в дальнейшем: кому-то в профессиональном обучении, а кому при игре в самодеятельных коллективах.

Все вышесказанное доказывает, что работа детей в таком творческом коллективе позволяет так же решить проблемы воспитания личностно-коммуникативных качеств каждого участника ансамбля в отдельности, т.к. в таком обучении роль общения в ансамбле возрастает до уровня духовных, личностных взаимоотношений. Общими

¹³ Синити Судзуки. Вращенные с любовью. Классический подход к воспитанию талантов. – Минск, 2005. – С.164.

¹⁴ Методика Синити Судзуки. Воспитание творчеством. – С. 67.

¹⁵ Синити Судзуки. Вращенные с любовью. Классический подход к воспитанию талантов. – Минск, 2005. – С. 20.

усилиями ребята участвуют в совместном творчестве, что сближает их и позволяет реализовать свои способности через общую деятельность в коллективе. У детей развивается чувство взаимопонимания и взаимной поддержки, воспитывается способность устанавливать социальные контакты с другими людьми, способность приходить к взаимопониманию в разных условиях.

Коллективное музицирование развивает коммуникативные способности, дает возможность для культурного, успешного общения. Такой опыт необходим для дальнейшей жизни!

Так как коллектив наш детский и, получив начальное образование, ребята уходят во взрослую жизнь, поэтому часто приходится обновляться, от этого никуда не деться, с этим сталкиваются все руководители детских коллективов. В связи с этим набор должен происходить каждый год и более полный с учетом всех обстоятельств (смена места жительства, кто-то не выдерживает и бросает, кто по болезни и т.д.) В 2011 году ансамбль опять вынужден был помолодеть, ушли «старички», обновленный состав ансамбля не потерялся и продолжил традиции, заложенные 27 лет назад. Расширяя свой концертный репертуар, включая в него новые произведения русской и зарубежной классики, музыку современных композиторов и джазовые пьесы, коллектив обрел новое лицо, еще более интересное и современное. Зависело это не только от ребят и их родителей, а так же от сплоченности преподавателей, что считаю очень важным фактом в работе коллектива.

Сегодня 2017 год. Коллектив продолжает развиваться, он вырос технически, а также профессионально, в его ряды влились детки духового отделения и сейчас (с 2014) ансамбль перерос в детский оркестр ДШИ г. Невельска. Очень большая смена поколения (или обновление коллектива) ждет нас и в 2018-2019 учебном году, когда уйдет часть хороших, не побоюсь этого слова, **музыкантов** и нам придется начинать сначала. Уходит одно поколение, приходит другое. Но неизменным и главным остается личность преподавателя, его опыт, душа, любовь к детям и делу, которому он служит.

Список литературы:

1. Берлянич М. Искусство и личность. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства. Вып. 1. – М., 2009.
2. Кирнарская Д.К. Десять причин отдать ребенка учиться музыке. – Музыка-Интернет-Консерватория.
3. Образцова Л.Н. Академия раннего развития. Методика Синити Судзуки. Воспитание творчеством. – 2007
4. Пудовочкин Э. Скрипка раньше Букваря. Опыт раннего группового обучения на скрипке. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2008.
5. Сухомлинский В.А. О воспитании. – М., 1975.
6. Синити Судзуки. Возвращенные с любовью. Классический подход к воспитанию талантов. – Минск, 2005.

ШАБУНИНА Элла Владимировна

(МБУДО «Охинская детская школа искусств № 1»)

СВОБОДНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК КРИТЕРИЙ ГАРМОНИЧНО РАЗВИТОЙ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА

Предмет «Музицирование» с недавнего времени уверенно вошел в учебные планы образовательных программ детских школ искусств. Сегодня он является обязательным предметом. Несмотря на переход к программам ФГТ, большая часть детей продолжает быть нацелена на получение общего музыкального развития и желает обучаться «для себя». Примерные же программы не предусматривают развитие навыков и умений свободного музицирования (разве что чтение с листа в рамках урока специальности). Поэтому подход к желаниям и возможностям детей – быть современными и всесторонне развитыми, считаю актуальным вопросом, стоящим перед преподавателем и школой.

Цель: получение реальных результатов обучения, которые помогут в реализации самостоятельных творческих идей не только в годы учебы, но и по окончании школы.

Задачи: повышение коммуникабельности и самооценки, реализация творческих и исполнительских возможностей, осуществление межпредметных связей, оптимизация процесса обучения.

Музицирование в классе фортепиано предполагает индивидуальную форму работы с учеником в пределах 0,5 часа в неделю согласно типовым учебным планом. Сфера любительского музицирования адресована учащимся фортепианного и хорового отделений, а также всем желающим в рамках курса общего фортепиано или предмета по выбору. Основные формы работы на уроке – игра по буквенно-цифровой системе, подбор по слуху, аккомпанемент, чтение с листа и импровизация. Преподаватель, ведущий этот предмет, должен иметь определенную подготовку: уметь сам подбирать по слуху, иметь навыки импровизации, свободно творчески владеть инструментом. Предмет «Музицирование» предполагает индивидуальный подход к учащимся. Его особенность в том, что программа имеет право быть реализована фрагментарно, с акцентом на творческую составляющую определенного ребенка, дабы раскрыть его художественные способности и помочь постичь выразительные возможности своего инструмента.

Свободное музицирование – это самая творческая деятельность, но музицированию тоже необходимо учить. В процессе работе проявляются такие личностные качества детей, как оригинальность мышления, изобретательность, интуиция, быстрота умственных реакций, продуктивность, способность к догадке, инсайту. Это самое искреннее общение со своим инструментом. Это свобода, своё видение музыки, отступление от норм, шаг в незнакомое и расширение духовного пространства. Свободное творчество – это здоровье сбережение, снятие нервно-психических перегрузок, восстановление положительного эмоционально-энергетического тонуса.

Чтобы научить ребенка непринужденно фантазировать на инструменте и осуществлять определенные художественные замыслы, ему необходимо как минимум знать свой инструмент, его возможности и особенности, знать клавиатуру и начальную музыкальную грамоту в рамках своего возраста. От всего этого будет зависеть интерес, мотивация и результат. Часто бывает так, что музыкант исполняет сложный репертуар по специальности, но не умеет выражать свои творческие замыслы на инструменте. В результате этого после окончания школы выученные по нотам программы забываются, а навыка собственного музицирования не было заложено. Подготовительный этап целесообразно начинать со знакомства с буквенными обозначениями аккордов и изучения построения на инструменте четырех основных видов трезвучий. Ключевым на данном этапе является именно практическое построение, позиционное запоминание. Следующая ступень – это освоение на клавиатуре пяти основных видов септаккордов. За таблицей

септаккордов можно обратиться к известным изданиям¹⁶. Для закрепления хочу предложить упражнение с четырехдольной пульсацией: играть вверх от белых клавиш определенный вид аккорда и спускаться вниз, строя этот же вид от черных.

Как только построения выучены, переходим к чтению с листа песен с буквенными обозначениями. Среди пианистов популярен курс «Аллегро» Т. Смирновой, для совсем маленьких можно порекомендовать тетрадь № 0, для средних классов – тетрадь № 3. Детский репертуар, соответствуя возрастным особенностям, воспитывает, а иногда даже перевоспитывает вкусы. Практика – это наилучший способ усвоения материала. Один из самых удачных сборников из моей практики – «Песни на стихи Ю. Энтина». Вы можете найти здесь репертуар разной степени сложности. Я подразделяю его на три уровня.

I уровень сложности

1. *Танец утят*
2. *Буратино*
3. *В мире много сказок*
4. *Колокольчик мой хрустальный*
5. *Кто на новенького?*

II уровень сложности

1. *Романс Тортиллы*
2. *Песня гениального сыщика*
3. *Песенка друзей из «Бременских музыкантов»*
4. *Чунга-Чанга*

III уровень сложности

1. *Колокола*
2. *Рыба-Пила*
3. *Песня охраны*
4. *Серенада трубадура*
5. *Частушки Бабок-Ёжек*
6. *Крылатые качели*

Мелодию может петь учащийся или подыгрывать преподаватель на соседнем инструменте, ученик играет гармонический аккомпанемент. Сложные аккорды дети обязательно должны уметь упрощать, иначе интерес к этой форме работы будет потерян.

Всегда вызывает интерес подбор гармонического аккомпанемента к заданной мелодии, как вызывают интерес и люди, которые этим владеют. Распространен стереотип, что им это дано исключительно от природы. Это заблуждение. Самое главное – усвоить, какие аккорды используют при подборе, а какие нет и почему. В каком случае стоит подбирать новый аккорд и где это абсолютно незачем делать. Материалом для отработки навыков подбора может стать «Песенник для малышей»¹⁷. Здесь представлены небольшие детские песни в одноголосном изложении без сопровождения. Для элементарной гармонизации достаточно несколько правил:

- аккорд – это звуки мелодии, только поставленные вертикально,
- аккорд стоит подбирать к сильной или относительно сильной доле,
- в первую очередь пробуем Т, S, D основной тональности,
- во вторую очередь главные трезвучия параллельной тональности,
- перед припевом часто встречается септаккорд I ступени (I7),
- перед D может присутствовать септаккорд II ступени (DD7),

¹⁶ Чугунов Ю. Гармония в джазе. Изд. 3. – М.: Советский композитор, 1988; Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. Изд. 4. – М.: Советский композитор, 1987.

¹⁷ Вавилова Н. Песенник для малышей. – М.: Музыка, 1980.

Я не называю эту форму работы «подбор на слух» по причине того, что подхожу к этому вопросу со стороны теории музыки, а дети с хорошим интонационным слухом встречаются нечасто.

Очередной этап работы связан с разновидностями аккомпанемента, что помогает сделать игру интересней фактурно, соответствуя стилю и жанру. Такая форма работы в будущем поможет самостоятельно аккомпанировать голосу или любому сольному инструменту. Подробный план работы над аккомпанементом для начинающих можно найти в методическом пособии для ДШИ «Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио»¹⁸. Образцы фактур игры аккомпанемента для начинающих показаны в тетради № 0 Т.И. Смирновой.

Я предлагаю свою таблицу, где делаю разделение на медленные, быстрые и трехдольные схемы.

Медленные темпы

1.



П.р. – пульсация, л.р. – выдержанный бас

2.



пр.р. – пульсация, л.р. – бас и его повтор

3.



пр.р. – разложенный аккорд, л.р. – выдержанный бас

4.



пр.р. – пульсация, л.р. – переход через квинту в октаву

5.



пр.р. – пульсация, л.р. – подход к басу за ближайший полутон

¹⁸ Калугина М., Халабузарь П. Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио. – М.: Советский композитор, 1987.

6. Свинг



пр.р. – аккорд в синкопу, л.р. – шагающий бас

7. Романс



пр.р. – арпеджио, л.р. – выдержанный бас

Быстрые темпы

1. Диксиленд



пр.р. – пульсация, л.р. – бас и скачок на квинту

2. Диско



пр.р. – выдержанный аккорд, л.р. – пульсация октавами

3. Полька



пр.р. – каждый счет «и», л.р. – бас и скачок на квинту

4. Рэгги



пр.р. – каждый счет «и» подчеркнуто, л.р. – выдержанный бас

5. Марш



пр.р. – пульсация с акцентами, л.р. – бас и скачок на квинту или октаву

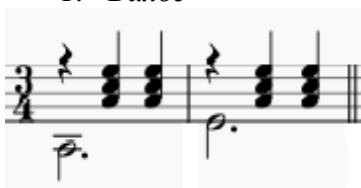
6. Танго



пр.р. – сухо, с акцентом на последнее «и», л.р. – бас с ритмическим упреждением

Трехдольные схемы

1. Вальс



пр.р. – слабые доли, л.р. – выдержанный бас



пр.р. – каждый счет 2, 3, 5, 6, л.р. – бас и скачок на квинту

Варианты игры в размере 6/8 схожи с трехдольными.

2. Вальс (2)



пр.р. – выдержанный верхний голос, остальные – слабые доли, л.р. – бас и скачок на квинту

Во всех схемах идет разделение на бас и аккорд. Каждому размеру стоит дать характеристику, показать его связь с жанрами, а так же объяснить важность штрихов, акцентов и регистров для конкретных стилей. Подготовительным этапом к игре на инструменте служат ритмические упражнения, исполняемые на крышке инструмента. Они снимают умственную перегрузку и утомление, переключают внимание на другой вид деятельности. В упражнениях стоит добиваться устойчивости темпов, упругости, подчеркнутой определенности ритмических рисунков и утвердительной манеры исполнения. Стоит практиковать как чтение, так и умение записывать рисунок самостоятельно. Если не пренебрегать подготовительными упражнениями, то перенос схемы на клавиатуру не вызовет затруднений.

Высшей степенью музицирования всегда считалась импровизация. Я двадцать четыре года веду предмет с таким названием. Всё, о чем говорилось выше, является неотъемлемой подготовкой к самостоятельной импровизации. Лучшим обучающим материалом в работе над упражнениями, гаммами и ладами я считаю видео уроки: Дж.

Аберсольд «Импровизировать может каждый» и «Джазовая импровизация с Д. Крамером»¹⁹. Для чтения с листа джазовых гармоний рекомендую джазовые стандарты. Освоение мелодической импровизации лучше всего практиковать на традиционной блюзовой форме с применением блюзового лада. В обучении стоит уделять внимание основным элементам, составляющим суть джазовой импровизации: ритму, гармонии, интонационному строю, форме. Предлагаю видеозапись практикума по предмету «Основы импровизации» (ученица 7 класса фортепианного отделения, второй год обучения в моём классе импровизации). Здесь представлены чтение по буквенно-цифровой системе джазовых стандартов и свободная импровизация в дуэте с преподавателем²⁰.

Каждому, имеющему прямое отношение к инструментальному исполнительству, стоит заниматься свободным музицированием. Это серьезная ступень самосовершенствования и гармоничного развития личности. Творческий потенциал у каждого разный, и для каждого ученика есть своя мера трудности, но добиться собственного художественного результата по силам каждому, независимо от возраста и таланта. Необходимо выявлять и развивать индивидуальные особенности каждого ученика, и направлять его на тот путь, на котором он получит наивысшее творческое удовлетворение. Совершенствуйтесь, практикуйтесь, будьте разносторонними и увлекайте своих учеников собственным примером.

Список литературы:

1. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. Изд. 4. – М.: Советский композитор, 1987.
2. Вавилова Н. Песенник для малышей. – М.: Музыка, 1980.
3. Волненко М.Г. Учебная программа по предмету «Музицирование» дополнительной образовательной программы художественно-эстетической направленности «Музыкальное искусство», Рефтинский, 2014.
4. Калугина М., Халабузарь П. Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио. – М.: Советский композитор, 1987.
5. Киселев В. 150 американских джазовых тем. Части 1, 2. – М.: Музыка, 1994.
6. Смирнова Т.И. Интенсивный курс по фортепиано. Учебное пособие Allegro, тетрадь №0 «Мои первые песенки». – М., 2008.
7. Смирнова Т.И. Интенсивный курс по фортепиано, Учебное пособие Allegro, тетрадь 3 «Танцуем и поем» часть I, нотное приложение. – М., 2002.
8. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Изд. 3. – М.: Советский композитор, 1988.
9. Электронный источник: [код доступа] – www.youtu.be/g0yUIId5XGWc
10. Электронный источник: [код доступа] – www.youtu.be/T91tcAR259I
11. Электронный источник: [код доступа] – www.youtu.be/UZZMWXYtukQ
12. Энтин Ю.С. «Кто на новенького?» Москва, «Дрофа» 2001.

¹⁹ Электронный источник: [код доступа] – www.youtu.be/UZZMWXYtukQ;
Электронный источник: [код доступа] – www.youtu.be/g0yUIId5XGWc

²⁰ Электронный источник: [код доступа] – www.youtu.be/T91tcAR259I

**АРУТЮНЯН Ирина Исаевна,
АРУТЮНЯН Исай Андреевич**

(МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”», г. Южно-Сахалинск)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ОСНОВА ОРГАНИЗАЦИИ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ ФОРТЕПИАНО

В наше стремительно меняющееся время очень важно выбрать приоритеты развития ребёнка. Этот процесс начинается с раннего возраста и далее идёт по нарастающей. В школе искусств приоритетом в обучении является музыкальное и художественно-эстетическое воспитание. Принцип интенсивного и разностороннего обучения помогает учащимся эффективно повышать уровень музыкальной грамотности, прививает эстетический вкус и любовь к музицированию.

Цель педагога – воспитать целостную личность и выпустить её в мир. Что же такое «целостная личность»? Это человек, который осознаёт себя как личность, поскольку имеет доступ к своим талантам и внутренней силе, умеет анализировать, делать выводы и аргументированно отстаивать свою точку зрения.

Для раскрытия творческого потенциала ребёнка необходимо его увлечь и мотивировать. В 2016 году мне попался уникальный материал (рабочий материал – Уолт Дисней, «Фантазия», 1940 год, мультипликационный фильм), который поспособствовал апробировать новую для себя методику обучения по фортепиано и музыкально-теоретическим дисциплинам на основе синтеза искусств.

Данный подход к изучению музыкальных произведений мотивирует учащихся и за очень небольшой отрезок времени помогает им поверить себя и раскрыть свой творческий потенциал. Сразу оговорюсь: материал, с которым предстоит работать, предполагает наличие определённого багажа знаний и уровня интеллекта. Учащийся должен владеть навыками игры на фортепиано, знаниями в области теории музыки, литературы и истории. Только в этом случае возможен плодотворный процесс.

По задумке У. Диснея мультипликационный фильм должен познакомить подрастающее поколение с классической музыкой, то есть аудиторию, которая «не имела представления о том, какой профанацией могла обернуться попытка проиллюстрировать музыку». Соглашусь с тем, что «фантазия – это новая форма удовольствия». Например, в эпизоде № 5 анимация звуковой дорожки визуализирует аудиозаписи Артуро Тосканини. Идея смешать классическую музыку с мультипликацией пришла Леопольду Стоковскому, дирижёру Филадельфийского симфонического оркестра. Затем в процессе работы появился более смелый замысел – серия «анимированных интерпретаций музыкальных тем». «Фантазия» – это новая концепция эволюционного кино-музыкального спектакля.

Ниже приведён список произведений в том порядке, в котором они использованы в мультипликационном фильме:

1. Токатта и фуга ре минор И. С. Баха (1701 – 1707 гг.)
2. Части из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1892 г.) по повести-сказке «Щелкунчик и мышинный король» Э.Т.А. Гофмана (1816 г.):
 - Танец феи Драже
 - Китайский танец
 - Танец пастушков
 - Арабский танец
 - Русский танец
 - Вальс цветов
3. «Ученик чародея» П. Дюка (1897 г.) по одноимённой поэме «Ученик чародея» И.В. фон Гёте (1797 г.)
4. «Весна священная» И. Стравинского (1913 г.)

5. Звуковая дорожка. Запись А. Тосканини
6. Симфония № 6 фа мажор, ор. 68 («Пасторальная») Л. ван Бетховена (1808 г.)
7. Танец часов из оперы «Джоконда» А. Понкьелли (1876 г.)
8. Симфоническая поэма «Ночь на лысой горе» М. Мусоргского (1867 г.)
9. «Аве Мария» Ф. Шуберта (1825 г.)

Просмотр и обсуждение фильма желательно разделить на несколько частей. Поскольку и визуальная, и аудиальная информация многоплановые, учащийся в силу возрастных психофизических особенностей не в состоянии полностью проанализировать и усвоить поток информации. Это необходимо учитывать педагогу в процессе работы с подобным рода материалом, в котором интегрировано несколько видов искусств. Важен и ещё один момент: к следующему просмотру учащийся будет психологически готов. Возможно, какую-либо информацию или материал он посмотрит, почитает с тем, чтобы поделиться этим в форме монолога или диалога со своими ровесниками и педагогом.

Следует обратить внимание учащихся на то, что первоосновой для создания этого мультфильма явилась музыка, которая в свою очередь опиралась на созданные ранние литературные первоисточники. Их объединение носит достаточно сложный характер. Этот процесс можно отнести к синтезу высшего порядка. Уместно перечислить использованные в мультфильме литературные жанры: трагедия, поэма, сказка и так далее. Затем вспомнить музыкальные жанры: опера, сюита, симфония. Дети активно участвуют в совместном обсуждении, проводя аналогии между новым и ранее изученным материалами. Для примера можно привести произведение литературной формы, на которое была написана музыка – Уильям Шекспир, трагедия «Ромео и Джульетта». На этот сюжет Сергей Прокофьев написал балет, а современный французский композитор Жерар Пресгурвик создал одноимённый мюзикл.

Это совместная творческая работа педагога и учащихся, в результате которой идёт полезный взаимообмен информацией. Для преподавателя это возможность провести мониторинг знаний, а для учащихся – возможность на практике поделиться знаниями в области музыки, литературы, истории, попутно практикуя навык словесно изъясняться. Самым главным в этом процессе является мотивация учащихся к саморазвитию.

В рамках этой методики можно посоветовать учащимся прочитать сказку «Щелкунчик и мышинный король» Эрнста Гофмана, посмотреть балет «Щелкунчик» Петра Чайковского и затем сыграть в четыре руки на фортепиано «Вальс цветов», «Танец феи Драже» или переложение для фортепиано в четыре руки «Танец часов» из оперы «Джоконда» Понкьелли - Ляхович. Важно, чтобы учащиеся сами делали сравнительный анализ: тогда интерес сохраняется, поскольку они активно участвуют в процессе, что гораздо более ценно для развития интеллекта, чем односторонняя связь. Это межличностное общение, которое предполагает умение в устной форме излагать свои мысли о творчестве композиторов, поэтов и писателей.

На уроках фортепиано можно предложить ознакомиться с мультипликационной визуализацией программных произведений, «нарисовать» их, и сделать мини театральную постановку. Такой опыт есть, и он показал свою высокую эффективность. Например, театральная постановка с куклами на музыкальное произведение «Мышь в мусорном ведре» Ч. Пирсона. Театрализованная постановка (куклы) музыкального произведения апробирована автором статьи на сценической площадке СахГУ СТК. К этому процессу важно подключать других учащихся и их родителей и дать возможность выбрать:

- играть произведение соло или в ансамбле
- написать сценарий
- нарисовать рисунок
- участвовать в постановке и распределении ролей.

Процесс не занимает много времени, если все его участники мотивированы. Важно на любом этапе поддерживать интерес, помогать в сложных ситуациях, направлять при необходимости и давать альтернативу. С течением времени у учащихся увеличится

количество возможностей на выбор. Для эффективной совместной творческой работы следует последовательно выполнить три шага:

1. обсудить материал
2. рассмотреть возможные творческие решения
3. установить срок выполнения

Эти правила приучают детей нести ответственность за принятые решения.

Таким образом, методика, разработанная на основе синтеза искусств, эффективно мобилизует все органы чувств учащихся, повышает их познавательную активность в стремлении к саморазвитию, творчеству. Деятельность ученика является собой некий творческий процесс, в котором учащийся творит новый, вымышленный мир, добиваясь максимальной выразительности музыкально-художественного, образного воплощения своих представлений.

Список литературы:

1. Герасимова И.А. Визуализация, творчество и культурные практики // Визуальный образ (междисциплинарные исследования). – М.: ИФ РАН, 2008.
2. Немов Р.С. Психология : учеб. для студ. высш. пед. учеб. Заведений. – В 3 кн. – 4-е изд. – М.: ВЛАДОС, 2003. – Кн. 1: Общие основы психологии.
3. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одарённости. – СПб., 2009.
4. Маслоу А. Мотивация и личность. – М., 1954.
5. Бодалев А. А. Психология личности. – М.: МГУ, 1988.

ГАЛАУЗ Валерий Михайлович, канд. пед. наук

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

ВЛИЯНИЕ УПРАВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ ПРОЦЕССОМ НА ЛИЧНОСТНОЕ САМОРАЗВИТИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Изучение современных тенденций развития личности студента, наблюдаемые в педагогической науке, показывает, что поиск и теоретическое обоснование наиболее эффективных путей дальнейшей гуманизации образования находит свое выражение в обращении к личностно-ориентированному влиянию управления образовательным процессом в учебном заведении на личностное саморазвитие обучающихся.

Актуализация гуманистических тенденций в практике обучения и воспитания студентов Сахалинского колледжа искусств, как впрочем и студентов других учебных заведений, обуславливает интерес современных исследователей к проблеме развития личности и места управления учебным процессом. Однако в большинстве теоретических источников, затрагивающих данную проблему, она упоминается, но не изучается последовательно и глубоко. Трудности, возникающие в осмыслении взаимосвязей, имеющих между процессами управления и личностным саморазвитием, объясняется наряду со слабой изученностью проблемы в целом, сложностью и неоднозначностью существующих между ними зависимостей.

Это приводит к тому, что на сегодняшний день в науке остаются малоизученными такие вопросы влияния управления образовательным процессом на личностное саморазвитие обучающихся, как структура и содержание такого влияния, этапы его осуществления и способы самосовершенствования. В современной педагогической науке идет активный поиск новых подходов к пониманию сущности влияния управления на личностное управление саморазвитием с гуманистических позиций. Усиливается интерес к проблеме саморазвития личности.

Эффект воспитания в личностном саморазвитии такие исследователи как В.Н. Мясищев, М.М. Поташник, А.М. Моисеев связывают с «педагогическим управлением» и его базовыми характеристиками. В их числе называются общая целевая направленность, способы осуществления последнего, его содержание и сфера распространения, особенности позиций управленцев образовательными учреждениями, тип отношений, складывающийся между управленцами разных звеньев и педагогическим сообществом, которые зачастую не рассматриваются во взаимосвязи друг с другом. В значительной мере данный факт объясняется отсутствием единого подхода к пониманию термина «педагогическое управление», занимаемой теми или иными специалистами.

Одной из характерных особенностей влияния на личностное саморазвитие обучающихся является создание условий, при которых обучающийся включается в процесс свободного самовыражения и творчества. Хотелось бы подчеркнуть, что система управления образовательным процессом должна активизировать личностное саморазвитие обучающегося. Для этого сама система должна производить изменения в самом управлении. Выстраивать свои требования, нормы, организационную структуру, культуру образовательной организации под личность обучающегося. Организуемая коллективная мыследеятельность, как рефлексия сегодняшнего состояния образовательной организации и конструирование ее нового состояния также активизирует личностное саморазвитие.

Особое внимание в современных педагогических исследованиях уделяется гуманистической парадигме, которая дает представление о человеке как об активном, постоянно меняющемся существе, где по словам Н.А. Бердяева детерминированности противостоят принципы: «духовной свободы личности», которая ничем не определена, «бесоснована» целевой, а не причинной направленности жизни; развитие человека как

целостного единства, а не суммы психических функций, где центральным выступает не отношение «субъект-объект», а отношение «человек-мир».

Наиболее существенным направлением, в котором развивался подход к факторам влияния на личностное саморазвитие, представлено культурно-антропологическими концепциями. Отправными для них являются этнологические данные, которые показывают, что влияние управления образовательным процессом на личностное саморазвитие определяется человеческой культурой, и что соответственно система личности есть не что иное, как субъективно отраженная, индивидуализированная система культуры, в которую включается человек в процессе его «аккультурации».

В качестве факторов, оказывающих существенное влияние на личностное саморазвитие, рассматривается воспитательная система образовательной организации, потому что она является главной в развитии личностно образующих процессов: самопознания, самоуправления, самовоспитания, самосовершенствования воли и характера.

Личность в системе управления образовательным процессом является прежде всего целью этой системы, продуктом и одновременно источником идей, инициатив, инноваций, важнейшим фактором ее целостного саморазвития.

Современный студент колледжа нуждается в антропоцентрированном и гуманистическом мировоззрении, дающем ориентировку в средствах развития своей личности, самостроительстве своего внутреннего мира. Такие предметы, как педагогика, психология, история мировой культуры, национальная культура, обществоведение, теоретико-практические курсы способствуют развитию самосознания и самопознания личности, позволяют обучающемуся осмыслить свое место в жизни, выразить свое отношение к обстоятельствам, в которых он находится. Тогда, по мнению К.Н. Вентцеля, саморазвитие, самовоспитание и самообучение является верховной целью воспитания. По его мнению, необходимо приобретать знания индивидуально-исследовательским методом, в результате которого каждый предполагает свою особую систему воспитания. Если исходить из этого, то, сколько существует людей, столько и систем воспитания.

Образовательное учреждение – сложная динамическая система, жизнедеятельность которой обеспечивается постоянным регулированием и координированием как процессов, происходящих в ней, так и взаимоотношений и взаимодействий ее различных подсистем.

Изменения в образовательном учреждении, направленные на создание условий влияния управления процессом на личностное саморазвитие может осуществляться увереннее в коллективе единомышленников и это является одним из важнейших концептуальных положений.

Следовательно, влияние управления образовательным процессом на личностное саморазвитие должно происходить таким образом, чтобы познавательные и аффективные процессы, а тем самым и процессы, контролируемые и неконтролируемые сознанием, выступали бы в некотором гармоническом отношении друг к другу.

Личность – это действительно высшая интегративная система, некоторая нерасторжимая целостность. И можно считать, что существуют последовательно возникающие новообразования, характеризующие этапы центральной линии ее развития.

Закономерности и принципы влияния управления образовательным процессом на личностное саморазвитие относятся к области стратегии педагогической деятельности. Смысл ее заключается в новом понимании сущности человека, личности как «самостоятельного» существа, в том, чтобы всякое педагогическое взаимодействие выстраивалось от обучающегося, от его индивидуального опыта, ценностей, мотивации, потребностей, вкусов, склонностей, нравственных принципов, чтобы принять личность такой какая она есть, и восходить с ней к общечеловеческим ценностям к культуре. Только тогда она будет «центром» педагогического процесса. Речь, по мнению Л.Н.Куликовой, идет о способности педагогов быть реалистами в воспитании – идти из «зоны актуального развития» в «зону ближайшего развития». Это и положено в принципах

управления образовательным процессом, как руководящих для управленцев разного уровня и практических педагогов. Совокупность данных принципов, когда они будут ценностно приняты в управлении процессом, станут содержанием нового педагогического кредо современного педагога гуманиста, сделают его подход к обучающимся главной ценностью общества.

В ряду принципов фундаментирующим выступает принцип корпоративного духа, когда создается гармония интересов всех членов образовательной организации для обеспечения единства усилий. В основе данного принципа лежит процесс «преодоления сопротивления» членов образовательной организации. Люди часто сопротивляются изменениям, особенно если изменения навязываются им. Это может являться основной сдерживающей силой, но сопротивление может быть преодолимо явлением со стороны управленцев образовательной организации. Для этого существует целая система пошаговых действий, разработанная и применяемая как в теории, так и практике менеджмента образовательными организациями.

Список литературы:

1. Мясищев В.Н. Психология отношений. – М., 2003
2. Проблемы саморазвития личности / Л.Н. Куликова. – Изд. 2-е. – Благовещенск: Благовещенский государственный педагогический университет, 2001.
3. Управление качеством образования: Практикоориентированная монография и методическое пособие / под ред. М.М. Поташника. – М.: Педагогическое общество России, 2000. – 448 с.

ГАРМЫШЕВА Олеся Геннадьевна

(МБОУДО «ДШИ г. Невельска»)

РОЛЬ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ЗАНЯТОСТИ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ, ОРГАНИЗАЦИИ ИХ СОЦИАЛЬНО-ЗНАЧИМОГО ДОСУГА

В настоящее время в современном российском обществе дополнительное образование детей является одним из основных компонентов, формирующих **единое образовательное пространство**.

Дополнительное образование детей способствует решению наиважнейших задач социально-экономического развития нашего региона. Оно способно влиять на качественную сторону жизни, так как приобщает детей и подростков к здоровому образу жизни, раскрывает творческий потенциал личности, стимулирует достижение общественно значимого результата, способствует возникновению у ребенка потребности в саморазвитии, формирует у него готовность и привычку к творческой деятельности, повышает его собственную самооценку и его статус в глазах сверстников, педагогов и родителей.

Учреждениям дополнительного образования принадлежит особая роль в развитии способностей, социального и профессионального самоопределения детей и подростков. Вместе с тем, год от года беспрестанно повышается роль учреждений дополнительного образования детей в обеспечении занятости детей и подростков, организации их социально значимого досуга, профилактике правонарушений и других асоциальных проявлений среди несовершеннолетних. Это подтверждает необходимость такой формы образования в обществе.

Детские школы искусств, как часть системы дополнительного образования детей, способны не только компенсировать «пробелы» общего образования, создавать условия для развития творческих и профессиональных интересов учащихся в самых разных областях искусства, но и решать социально значимые вопросы детской занятости и организации досуга.

В нашей школе педагогическим коллективом используются различные формы организации социально-значимого досуга учащихся, как традиционные, так и инновационные:

- внеурочная деятельность (интеллектуально-познавательные, конкурсные, игровые, развлекательные программы, театрализованные представления, тематические художественные выставки);

- концертно-конкурсная и концертно-просветительская деятельность;

- межведомственное и сетевое взаимодействие;

- организация работы летней творческой школы на базе ДШИ;

- участие в областных учебно-творческих лабораториях;

Разнообразные формы социально-значимого досуга направлены на решение комплекса задач, связанных с формированием культуры свободного времени, способствуют самореализации и художественному самовыражению, формированию социально значимых норм и ценностей, нравственных качеств личности.

Ниже будут приведены некоторые примеры основных форм организации социально-значимого досуга учащихся

1. Внеурочная деятельность школы включает в себя:

- мероприятия, приуроченные к праздничным датам календаря (мероприятия, посвященные Дню матери, Дню согласия и примирения, Дню семьи, Дню инвалида и другие);

- мероприятия в рамках социального партнерства с другими ведомствами и организациями (участие в районной экологической акции «Сивучи – тоже жители Невельского района!», выставка работ детского художественного творчества на противопожарную тематику «Дети - творцы безопасности», проект «Профессионалы-детям» и т.д.);

- благотворительные мероприятия, способствующие приумножению милосердия в детских душах, например, концерт совместно с хором ветеранов «Берега России» ко Дню пожилого человека, «Молодежь за мир!» мероприятие посвященное противодействию экстремизму и терроризму;

- проведение мероприятий, укрепляющих и преумножающих традиции школы, таких как Международный день музыки, Международный день танца, День открытых дверей, выпускной вечер и т.д.

В 2016-2017 учебном году во всех мероприятиях внеурочной деятельности школы приняли участие 345 учащихся, что составило 82,3 % от общего количества обучающихся.

2. Концертно-конкурсная и концертно-просветительская деятельность.

Ежегодно отдельные учащиеся и творческие коллективы школы активно участвуют в концертно-конкурсной и концертно-просветительской деятельности как в Сахалинской области, так и за ее пределами.

В прошедшем учебном году 227 учащихся школы приняли участие и 175 учащихся стали победителями и призерами в 60 мероприятиях районного, областного, всероссийского и международного уровней, таких как «Сахалинский фристайл», «Крым встречает таланты», XVI Всероссийская Олимпиада по музыкально-теоретическим предметам для учащихся профессиональных образовательных заведений и детских школ искусств г. Владивосток

3. Организация работы летней творческой школы

Уже второй год подряд в июне месяце на базе ДШИ проходит летняя творческая школа, где у каждого из ребят есть возможность раскрыться вокруг привлекательной идеи, интересного дела. В прошлом учебном году в работе школы принимали участие 20 учащихся, а в этом году это уже 50 учащихся школы. Во время проведения летней творческой школы силами учащихся и преподавателей ДШИ г. Невельска были организованы концерты в дошкольных учреждениях «Журавушка» и «Малышка», прошли различные музыкальные игры и викторины «Музыкальный эрудит», «Музыкальный брейн-ринг», учащиеся посетили районный фестиваль-конкурс «Звездный старт», концерт - сказку «Аленький цветочек». Работа школы в основном была направлена на развитие познавательных, творческих способностей и навыков учащихся. Планируем организовывать летнюю школу ежегодно.

4. Участие в работе областной учебно-творческой лаборатории

Уже более 19 лет преподаватели и учащиеся нашей школы участвуют в работе учебно-творческой лаборатории «Сахалинский детский симфонический оркестр».

В настоящее время в составе оркестра 18 учащихся ДШИ г. Невельска. Оркестр был сформирован по инициативе преподавателей оркестровых классов районных школ. Сначала это было объединение школ Южно-Сахалинска и Невельска, а сегодня в оркестре выступают юные музыканты всего региона. Сейчас коллектив насчитывает около 70 участников.

«Сахалинский детский симфонический оркестр» – это уникальный масштабный музыкальный проект программы «Одаренные дети», это одновременно и учебно-творческая лаборатория, и гастролирующий, концертирующий коллектив, который успешно развивается.

Оркестр является лучшим стимулом для творческого роста. Кроме профессионального совершенствования, приобретения навыков оркестрового музицирования и повышения своего исполнительского уровня игры на оркестровых инструментах, юные музыканты приобретают организаторские, творческие, коммуникативные способности, развивают общую культуру личности, оркестр стимулирует их профессиональное самоопределение. Надо сказать, что среди выпускников оркестра немало тех, кто связал свою судьбу с музыкой и стал преподавателем.

Гастрольная деятельность оркестра в пределах Сахалинской области, а также за ее пределами – это Амурская область г. Благовещенск, Китайская народная республика, участие в таких проектах, как «Дети-детям. Сахалин» Академии Международного благотворительного фонда В.Спивакова, Летняя творческая школа «Вдохновение» является важным средством воспитания и социализации учащихся.

5. Летняя творческая школа «Вдохновение» – это летний лагерь для перспективных учащихся музыкальных школ и школ искусств Сахалинской области, который ежегодно проходит на различных площадках г.Южно-Сахалинска.

В работе школы участвуют 12 районов нашего региона. Через систему творческих мастерских проходит обучение ребят, здесь созданы все условия для углубленного развития их творческих навыков и повышения мастерства.

Итог работы школы - большой гала-концерт. За последние три года около 60 ребят нашей школы посетили летнюю творческую школу «Вдохновение». В перспективе, планируем привлечь к работе в этой школе учащихся отделений изобразительного искусства и хорового пения.

6. Межведомственное и сетевое взаимодействие составляет неотъемлемую часть работы нашей школы и направлено на культурный обмен, реализацию образовательных проектов и социальных инициатив совместно с дошкольными, общеобразовательными и культурными учреждениями района, способствует формированию имиджа школы.

Основными направлениями сетевого взаимодействия являются:

- организация работы детской филармонии для дошкольных учреждений. В феврале 2017 года прошла первая тематическая встреча для 40 воспитанников дошкольного образовательного учреждения детский сад «Малышка». Детям была представлена сказка о дирижерской палочке, которая называлась «Волшебная палочка». В дальнейшем планируем расширить темы совместных мероприятий и привлекать к участию другие дошкольные учреждения Невельского городского округа.

- вторым направлением по развитию межведомственного взаимодействия является совместная работа по развитию хорового искусства района. На базе общеобразовательных школ организован сводный хор начальных классов двух общеобразовательных школ города. В состав хора входят 63 учащихся. В прошедшем учебном году хор со своей программой трижды выступал на разных сценических площадках города Невельска. В репертуарный план хора входят разнообразные по жанру произведения. Учащиеся с большим желанием и интересом посещают занятия хора, с удовольствием выступают в различных концертных мероприятиях. Родители учащихся также очень заинтересовались тем, чем занимаются их дети и были приятно удивлены, как их дети преображались на сцене, с каким одухотворением исполняли произведения.

В настоящий момент мы можем говорить о положительном опыте сетевого взаимодействия. Организация межсетевое и межведомственного взаимодействия способствует росту охвата дополнительным образованием учащихся, организации их содержательного досуга, расширяет спектр воспитательного пространства, качественных образовательных услуг, обеспечивает рост профессиональной компетентности педагогов и руководителей образовательных учреждений, способствует формированию единого

воспитательного пространства, а в конечном итоге положительно влияют на уровень воспитанности учащихся

Таким образом, обобщая вышесказанное можно сделать вывод, что правильно сбалансированный процесс образовательной и просветительско-досуговой занятости детей, содействует обеспечению занятости детей и подростков, организации их социально-значимого досуга, формированию навыков содержательного проведения досуга, позволяет формировать у детей практические навыки здорового образа жизни, умения противостоять негативному воздействию окружающей среды.

Массовое участие детей в досуговых программах способствует единению школьного коллектива, укреплению традиций школы, созданию благоприятного социально-психологического климата.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСОЙ В КЛАССЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Обращение к творчеству современного композитора Микаэла Таривердиева в курсе «Дополнительного инструмента фортепиано» происходит не часто в силу разных обстоятельств. К ним можно отнести: недостаточное владение студентами инструментом фортепиано, а также отсутствие у них информации о фортепианной музыке композитора. При составлении программы индивидуальных планов студентов, мы слушаем с ними разную музыку. Услышав в исполнении педагога лирические пьесы М. Таривердиева, студенты проникаются обаянием музыки композитора и желанием исполнить её самостоятельно. Но, как отмечалось выше, не всем и не всегда это под силу.

Итак, рассмотрим работу над пьесой М. Таривердиева «Забытый мотив» со студенткой специальности «Народные инструменты» (домра).

Приступая к работе над произведением мы, прежде всего, обращаемся к биографии и творчеству композитора, ранее неизвестных студенту. Выясняем, что М. Таривердиев – наш современник, не так давно ушедший из жизни (1931–1996 г.). Узнаём, что он выпускник института им. Гнесиных по классу композиции выдающегося композитора А.И. Хачатуряна, автор большого количества произведений. В его творчестве есть оперы, балеты, инструментальные концерты, вокальные циклы на стихи М. Цветаевой, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, произведения для органа, музыка к кинофильмам.

Фортепианные сочинения Таривердиева немногочисленны. Все они включены в сборник «Настроения» – 24 простые пьесы для фортепиано (издательство «Классика – XXI», Москва, 2002 год). Знакомясь с пьесами из этого сборника: «Картина старого мастера», «Отражения», «Нежность», «Музыка из телевизора», «Утешение» обращаем внимание на программный характер музыки. Слушая вместе записи инструментальной, вокальной музыки композитора, мы проникаем в мир образов Таривердиева, музыка которого отмечена неповторимой интонацией, узнаваема, имеет своё лицо.

Погрузившись в мир образов композитора, приступаем к анализу текста конкретного произведения «Забытый мотив». Выясняем характер (лирическая пьеса кантиленного характера), находим мотивные структуры (мотивы, фразы, предложения), анализируем форму и гармонию произведения. Произведение написано в двухчастной форме. Особенностью строения пьесы является не традиционная квадратность строения (2+2 или 4+4), а 3-х тактовые фразы, 6-ти тактовые предложения, переменные размеры: 3/4, 4/4, 2/4.

Первая часть состоит из трёх предложений, написанных в разных тональностях за счёт модулирующих секвенций. В мелодическом рисунке восходящее движение сменяется нисходящим, образуя волнообразное движение. Скачки заполняются плавным движением в обратную сторону. Принцип развития – точные или варьированные повторения. Хотя в кантилене обычно нет частых смен размеров и ритма, присутствующая здесь смена размеров не мешает, а способствует плавному течению мелодической линии.

Во второй части характер музыки меняется. В мелодии – повторяющиеся широкие нисходящие интервалы (октавы) переходящие в нисходящую мелодическую линию. В первом предложении меняется структура (1-я фраза – 5 тактов, 2-я – четыре). Вторая фраза, завершаясь восходящим мелодическим ходом, подводит ко второму предложению, возвращающему образы первой части. Завершает произведение достаточно развёрнутая кода в интонационном строе первой части.

Начиная работу над мелодией, которая занимает ведущее место в кантлене, обращаем внимание на правильную артикуляцию, грамотную фразировку. Восприятие мелодии проходит через чувства, красоту звука. Работаем над певучим звуком мягким прикосновением на очень хорошем легато, дослушивая звук до конца, не теряя ощущения движения. При работе над кантленой фортепианной пьесой со студенткой-домристоккой возникают дополнительные трудности, связанные со способом звукоизвлечения на домре (основном инструменте её специальности). Так, правая рука играет на домре медиатором в зажатом положении (пальцами не играет!), поэтому вести мелодическую линию на хорошем легато, красивым звуком достаточно проблематично. На домре для неё сыграть кантленную мелодию значительно удобней и легче, но играть на струнах будет левая рука, а правая поможет ведению мелодии с помощью тремоло. Учитывая сложности перехода к другому виду звукоизвлечения на фортепиано, работать над «пропеванием» мелодии приходится много и долго. Надо научиться помогать себе объединительными движениями руки и кисти, правильно разграничивать мотивы, фразы, подходы к кульминациям.

Играя пьесу, мы обращаем внимание на то, что её проникновенная мелодия, образный строй нам уже знаком. Вновь обращаясь к прослушиванию других произведений М. Таривердиева, понимаем, что буквально те же интонации звучат в «Песне о далёкой Родине» из кинофильма «Семнадцать мгновений весны». Отличие мелодии пьесы от песни в том, что восходящая заполненная малая секста пьесы сменяется в песне на нисходящую. Свои выводы мы проверяем, играя пьесу «Забывтый мотив» другим студентам и преподавателям и спрашивая: «На что похожа эта музыка?» Практически все безошибочно называли «Семнадцать мгновений весны». Мелодия «Песни о далёкой Родине» в фильме получает дальнейшее развитие в музыке эпизода «Двое в кафе».

«Забывтый мотив»

Cantabile, sostenuto ♩ = 84

The score is for a piano piece in D major, 3/4 time. It features a cantabile and sostenuto tempo with a quarter note equal to 84 beats per minute. The melody is marked *p* and is characterized by a long, sweeping line that spans across the first and second endings. The accompaniment consists of sustained chords in the left hand.

«Песня о далёкой Родине»

Не скоро

The score is for a vocal piece in D major, common time. The tempo is marked 'Не скоро' (Not too fast). The melody is marked *mp* and includes Russian lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords in the left hand.

Я про-шу: хоть не -
на - дол-го, грусть мо-я, ты по - кинь ме-ня!

Гармонический строй, структура мелодии, смена размеров, фразировка, секвенции полностью соответствуют структуре анализируемой пьесы «Забытый мотив». Таким образом, это свидетельства композиторского стиля М. Таривердиева, музыкального почерка композитора.

Работая над мелодией, нельзя упускать из внимания и аккомпанемент. Аккомпанемент пьесы спокойный, представлен повторяющимися аккордами со сменой гармонии в модулирующих секвенциях. Функция аккомпанемента – поддержка и дополнение мелодии. Аккорды необходимо играть мягко, с опорой на сильную долю, показывая смену гармонии. Студентке-домристке это сделать трудно, так как на подушечках пальцев левой руки у неё мозоли. Стараемся играть аккомпанемент, не поднимая руки, не отрывая пальцев от клавиатуры, постоянно контролируя качество звучания слухом. Соединяя мелодию с аккомпанементом, стремимся услышать более яркое, эмоциональное звучание мелодии на фоне негромкого, поддерживающего её аккомпанемента, представляя, что между ними лежит воздушное облако.

Во второй части пьесы характер произведения меняется. В первом предложении мелодия некоторое время кружит на одном месте. Её сопровождает вальсообразный аккомпанемент. Основные сложности исполнения первого предложения: заполнение (мысленное пропевание) широкого интервала с динамическим развитием в мелодии в сочетании с особенностями исполнения вальсообразного аккомпанемента.

Мелодическая линия первой фразы собирается из двух тактов (тяжёлого и лёгкого). Аккомпанемент исполняется как в классическом вальсе – опора на бас, вторая доля нейтрально, третья доля мягче, легче и вверх, направляясь к следующему басу. Так образуется круговое движение левой руки. Композитором не указано изменение темпа во второй части, но характер музыки требует большего движения. Здесь вполне допустимо небольшое агогическое отклонение темпа.

Второе предложение возвращает к темпу и образам первой части, но с добавлением полифонических подголосков, характерных для русской классической школы. Это часть пьесы интонационно близка «Баркароле» из цикла «Времена года» П.И. Чайковского. Используемый здесь М. Таривердиевым имитационный приём проведения мелодии в верхнем, затем в среднем и нижнем голосе – ведущий у П.И. Чайковского. Для оркестрового стиля П.И. Чайковского характерен диалог между разными группами инструментов. Эта связь наглядно видна на примерах:

«Забытый мотив»



М. Таривердиев проводит восходящую часть мелодии в верхнем голосе (сравнимо со звучанием скрипки), нисходящую в виде имитации в среднем голосе (альт), а затем и в нижнем (виолончель). Исполнить это особенно сложно, когда имитация в среднем голосе соединена с аккомпанементом в левой руке, а в верхнем голосе звучит основная мелодия. Здесь работаем как над полифоническим произведением: играем по голосам, исполняем средний голос правой рукой, левой аккомпанемент (мелодию играет педагог). Прослушав и усвоив нужный характер звучания, фразировку, меняемся голосами, затем пробуем соединить двумя руками, играя голоса в нужных регистрах.

Кода полностью построена на диалоге голосов сопрано – бас (скрипка – виолончель или других, разных инструментов оркестра). Предлагаю студентке самостоятельно продумать, какими инструментами народного оркестра можно исполнить эти диалоги. В коде также важны точные штрихи, артикуляция, фразировка мелодии и точное исполнение аккомпанемента. Важная роль при исполнении всего произведения принадлежит педализации. Учитывая специфические особенности игрового аппарата студентки-домристки, в начале работы необходимо добиться точного звучания, ведения звука пальцами, а затем подключать педализацию.

Включение в программу эмоциональных, образных произведений, работа над воплощением их художественных образов, способствует стремлению студента добиваться яркого, эмоционального исполнения таких произведений. Исполнение кантилены – путь к развитию музыкальности студентов.

КАН Галина Дмитриевна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

СПЕЦИФИКА ИГРЫ НА КЛАВИШНОМ СИНТЕЗАТОРЕ

В современном обществе на протяжении ряда лет наблюдается широкая востребованность музыки, связанной с электроакустикой и электроникой. Кроме этого, распространение музыкального творчества на основе цифрового инструментария в профессиональном искусстве делают актуальной разработку теории и методики обучения на синтезаторе в системе профессионального и дополнительного образования.

Практика работы со студентами-звукооператорами Сахалинского колледжа искусств показывает их особую заинтересованность в изучении дисциплины «Игра на синтезаторе», так как это позволяет им кроме приобщения к игровым навыкам в классе синтезатора осваивать элементы композиторской деятельности (гармонизацию мелодии, построение фактуры, инструментовку), звуковой режиссуры и звукового синтеза. А для студентов специальности фортепианное исполнительство такое расширение фронта музыкальной деятельности способствует более гармоничному развитию музыкальных способностей. Студенты-пианисты учатся управлять звуковыми ресурсами клавишного синтезатора и создавать с его помощью музыкально-художественный продукт. Приобретают умение анализировать музыкальные произведения с целью составления проекта электронной аранжировки, гармонизовать мелодию на основе знания тональных функций аккордов, выстраивать фактуру и инструментовку электронной аранжировки музыкального произведения, корректировать звучание по звукорежиссерским параметрам, переключать различные режимы звучания во время игры, достигать ритмической синхронности при игре с автоаккомпанементом.

Однако у определенного количества студентов при игре на клавишном синтезаторе возникают проблемы в управлении исполнительскими параметрами с помощью вынесенных на панель синтезатора различных кнопок, рычагов и колесиков: регулировка динамики, артикуляции (вibrato, портаменто, глиссандо), темпа. Помимо игры на клавиатуре перед студентами в реальном времени встает задача в управлении многими другими параметрами.

Таким образом, техника игры на клавишном синтезаторе приобретает определенную специфичность: исполнение музыки в реальном времени – не только умение играть на клавиатуре, но и наличие особых навыков, позволяющих в строго определенные моменты времени манипулировать вынесенными на панель инструмента многочисленными средствами управления электронным звучанием. Так, в моей практике студентам нелегко приходилось работать над музыкальными произведениями, к примеру, «Интермеццо» И.Цветкова или «Тико-тико» С.Абреу. Помимо пианистических трудностей (синкопированный ритм, быстрый темп, скачки на большие интервалы в мелодии), в сочетании с быстрым чтением аккордов в буквенном обозначении и правильным соединением их, студентам во время игры нужно было еще переключать различные настройки: intro, ending, ритмические вставки ABC и другие, предварительно выполнив поочередные настройки Registration Memory: стиль, смена тембров, динамический баланс и так далее. Конечно, произведения такой сложности я предлагаю не звукооператорам, а пианистам, которые имеют определенную музыкальную подготовку, хотя и не каждый из них может справиться с такими заданиями.

В работе со студентами стараюсь найти оптимальное соотношение индивидуальных особенностей развития и предлагаемого к изучению материала; учитываю различный базовый уровень подготовки и специализацию. Вместе с тем, уделяю внимание вопросам постановки рук, так как синтезатор – это клавиатура с двумя видами звукоизвлечения. При помощи функции «touch» (туше) клавиатура активна (то

есть от силы нажатия пальцев зависит сила и характер звука). В этом случае она аналогична фортепианной. При отключении кнопки «touch» клавиатура теряет свою активность, характер звука не зависит от замаха пальцев. Это вызывает лишнее напряжение рук, а также быстрый износ контактных резинок под клавишами.

В электронной аранжировке может возникнуть проблема построения фактуры. Это связано с использованием автоаккомпанемента: нужен ли он и какие паттерны подойдут? И в каких местах можно применить переходы на вариацию его основного вида. Можно расположить голоса фактуры в воображаемом пространстве близко или далеко, соотнести их по фронту звучания (звукорежиссерская корректировка). Чтобы правильно сориентировать обучающихся в изобилии паттернов, хранящихся в памяти синтезатора и найти среди них нужные для фактурного решения электронной аранжировки, обращаем внимание на банки, объединяющихся стилистически родственными паттернами: Pop, Rock, Jazz, Latin, Country, European, Traditional и другие.

Одним из основных способов обучения на клавишном синтезаторе является игра с автоаккомпанементом. Большая часть студентов (звукооператоры, пианисты) в начале обучения не знакома с данным инструментом или имеет некоторое представление о нем. Работа с автоаккомпанементом предполагает возможность управления гармонической основой паттерна. Это так называемый шаблон, рисунок, узор, стиль, характер. Паттерн представляет собой двухтактный остинатный рисунок разнотембровых голосов сопровождения. Умение применять паттерны при игре вживую вызывают трудности у учащихся, поскольку нужны определенные знания в области теории музыки, навыки фортепианного исполнения, хорошая двигательно-моторная реакция. С другой стороны, применение паттерна придает звучанию оформленное сопровождение. Предназначение паттерна – аккомпанирование мелодии, его голоса охватывают все функции фактуры, за исключением мелодической. Паттерн включает в себя басовую линию, гармонические голоса, ведущие ритмическую, гармоническую или мелодическую фигурацию, ритмический узор ударных инструментов, иногда его фактура включает педаль и подголосок. Основным элементом паттерна (Main) имеет заполнения (fill in), вариации (Variation), которые активизируют ритмический рисунок, более яркое звучание ударных, обогащают фактуру за счет добавления педальных и контрапунктических голосов. Кроме этого, к основному паттерну привязаны вступление (Intro) и заключение (Ending), фактура которых содержит в себе помимо аккомпанирующих голосов еще и мелодию.

В зависимости от выбранного стиля определяется тембровая структура паттерна. Например, для инструментовки басового голоса используем инструменты из банка басов: бас-гитара, акустический бас, синтетический бас, туба. К гармоническим голосам обычно относятся электрогитара, фортепиано, аккордеон, группа духовых инструментов. Функцию педали выполняют струнные инструменты, электроорган, а подголоска – аккордеон, струнные, духовые.

Поддержка ударными инструментами придает звучанию паттерна остроту и объемность. Это во многом компенсирует интонационную вялость других электронных голосов. Основу партии ударных в паттерне составляет ударная установка (Drum Set или Drums). Используются басовый барабан (Bass Drum), малый барабан (Snare), закрытая тарелка (Hi-hat), пассажи томов (Tom-toms), яркие одиночные акценты открытой тарелки (Cymbal). Также в паттерне могут быть использованы ударные инструменты (Percussions) и звуковые эффекты с целью придания ему большей стилистической характерности.

Для того чтобы научиться в определенной степени создавать электронные аранжировки музыкальных произведений, нужно знать устройство синтезатора. В Сахалинском колледже искусств обучение игре на клавишном синтезаторе ведется на

музыкальном инструменте «Клавинова CVP 301» фирмы «Yamaha». «Синтезаторы фирмы “Yamaha” являются самыми удобными, близкими к стандартам инструментами»²¹.

Так как синтезатор – электромузыкальный инструмент, объясняю правила его эксплуатации, а также показываю, как настроить контрастность экрана; как изменить язык для сообщений, имен файлов и вводимых символов. Провожу знакомство со стилями и направлениями музыки с помощью демонстрационных песен, которые показывают возможности инструмента, его функции и операции.

Для работы с основными экранами необходимо иметь некоторое представление о них. Существует три основных экрана: экран MAIN (главный), экран выбора файлов, экран функций. Главный экран содержит основные настройки и важные сведения об инструменте. С помощью экрана выбора файлов можно выбрать тембр, песню, стиль и так далее. С помощью экрана функций можно делать детальные настройки, например, для настройки чувствительности клавиатуры INITIAL TOUCH, для использования REPEAT MODE (режим повтора), сделать точную настройку высоты звучания инструмента MASTER TUNE, выбрать тип аппликатуры аккордов CHORD FINGERING, можно установить параметры усиления и затухания звука FAID IN/OUT TIME, установить точку разделения клавиатуры SPLIT POINT. Во время исполнения на синтезаторе могут быть моменты, когда нужно быстро переключить настройки, не отрывая при этом рук от клавиатуры. Удобная функция REGISTRATION SEQUENCE (последовательность вызова регистрационных файлов) позволяет вызвать восемь настроек в заданном порядке с помощью кнопок TAB или педали, не прерывая игры. Регистрационная память позволяет вызвать все настройки панели, заданные ранее. Но иногда нужно, чтобы некоторые элементы не менялись даже при включении наборов параметров из регистрационной памяти. Сделать это можно с помощью функции FREEZE (заморозить).

SVP имеет сложную многопроцессорную систему наложения эффектов, придающих исполнению глубину и выразительность. Для создания оригинальной интерпретации авторского текста учащиеся решают не только чисто исполнительские проблемы, но также проблемы «композиторские, звукорежиссерские и музыкального мастера»²². Например, решая композиторские проблемы, студенты могут использовать различные паттерны автоаккомпанемента и ссылки на соответствующие им тембры для ведения мелодии. Проблемы исполнительской интерпретации решаются с помощью цифровой технологии. Выстраивая акустический баланс звучания и создавая новые звуки, можно решать звукорежиссерские задачи, использовать алгоритмы звукового синтеза.

Изучаем дисплей: работа с курсором, функции, параметры дорожек автоаккомпанемента, оперативные режимы (Normal, Split, Single, Fingered), указатели темпа, транспонирования, показания текущих аккордов, метронома, OTS, эффекты реверберации, гармонии, активность клавиатуры и так далее. Объясняю, что режим Normal – это клавиатура одного инструмента: выбор основного голоса; использование цифровых кнопок, колеса быстрого набора цифр; игра и установка громкости; клавиатура ударных инструментов. А режим Split – разделение клавиатуры: выбор разделенного голоса; его громкость; октава; уровни реверберации, панорама звучания колонок; разделение клавиатуры в нужном месте.

Функция автоаккомпанемента позволяет автоматически воспроизводить аккомпанемент, играя аккорды левой рукой. Это дает возможность автоматически создать звучание целого ансамбля или оркестра. Звук автоаккомпанемента создается из ритмических фраз стиля. Стили инструмента охватывают обширный диапазон музыкальных жанров, включая поп, джаз и многие другие.

²¹ Шавкунов И. Г. Игра на синтезаторе. Методика и программа обучения. – Издательство «Композитор» (Санкт-Петербург), 2001

²² Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна, Феникс+2007. – С. 277.

Типы стиля и его характеристики отображаются над именем встроенного стиля. Так, стили Pro отличаются профессиональными захватывающими аранжировками в сочетании с идеальным удобством игры. Аккомпанемент в точности следует за взятыми аккордами. В результате аккорд изменяется, и красочные гармонии мгновенно трансформируются в реалистичный музыкальный аккомпанемент. Стили Session отличаются еще большим реализмом и естественностью сопровождения, что достигается за счет микширования исходных и измененных аккордов. Данные стили звучат более профессионально. Однако необходимо учитывать, что эти стили подходят не для всех песен и не для всех жанров. Специальные стили Pianist обеспечивают аккомпанемент только пианино. Играя нужные аккорды левой рукой, можно автоматически добавить сложные, профессионально звучащие арпеджио, басы и аккорды.

Главным видом творчества в классе клавишного синтезатора является работа над музыкальными произведениями разных жанров и направлений. В процессе обучения студенты постепенно накапливают знания, умения и навыки и каждое новое произведение ставит новые художественные и технические задачи. С помощью клавишного синтезатора они учатся управлять звуковыми ресурсами и создавать с его помощью музыкально-художественный продукт. Специфика синтезатора требует от музыканта универсальности. «Когда вы озвучиваете на синтезаторе нотный текст и выбираете, скажем, для мелодии тот или иной тембр, вы занимаетесь инструментровкой, то есть становитесь немного композитором. Когда округляете звучание фразы, вы – исполнитель. Когда накладываете эффекты – звукорежиссер. Синтезируете звук – мастер по изготовлению виртуальных музыкальных инструментов. “Чистого” исполнительства на синтезаторе нет»²³.

Итак, использование клавишного синтезатора в музыкально-образовательном процессе есть проявление повсеместно идущего процесса компьютеризации деятельности. Природа этого инструмента определяет специфику музыкального творчества на его основе, открывая новые художественные возможности в музыкально-творческой деятельности обучающихся; требуя активности не только в исполнительской, но в композиторской и звукорежиссерской сферах; способствует гармоничному развитию музыкальных способностей.

Список литературы:

1. Зайцева Т., Макарова Л., Поризко О., Поризко Е. Воспитание творческих навыков в формировании самостоятельности учащихся в классной и домашней работе. – СПб.: Композитор, 2013.
2. Играю на синтезаторе / Сост. Петренко Л. Вып. 1. – М.: Музыка, 2004.
3. Играю на синтезаторе / Сост. Новожилов В.В. Вып. 2. – М.: Музыка, 2004.
4. Играю на синтезаторе / Сост. Новожилов В.В. Вып. 3. – М.: Музыка, 2004.
5. Красильников И.М. Электромusикальные инструменты. – М., 2007.
6. Красильников И.М., Алемская А.А., Клипп И.Л. Школа игры на синтезаторе. – М.: Владос, 2005.
7. Красильников И.М., Кузьмичева Т.А. Произведения для клавишного синтезатора – М.: Владос, 2008.
8. Красильников И.М. Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. – М., 2009.
9. Красильников И.М. Хроники музыкальной электроники. – М., 2010.
10. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна: Феникс+, 2007.
11. Кургузов С. Школа игры на синтезаторе. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008.

²³ Красильников И.М. Хроники музыкальной электроники. – М.: Экон-Информ, 2010.

12. Музыка в школе: Научно-методический журнал. – №6. – М., 2007.
13. Музыка и электроника. – №1. – М., 2006.
14. Народные песни и танцы. В переложении для синтезатора. – М., 2004.
15. Олеников К.В. Аранжировка. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003.
16. Популярные мелодии в аранжировке Виктора Семенова. Jazz Piano. Вып.2. – М.: Музыка, 2001.
17. Скробов И.С. Основы музыки и игры на синтезаторе. – М.: Современная музыка, 2006.
18. Тараева Г.Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Вып.1. – М.: Классика – XXI, 2007.
19. Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Младшие классы / Сост. Красильников И.М., Клипп И.Л. – М.: Классика – XXI, 2009.
20. Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Средние классы / Сост. Красильников И.М., Лискина Е.Е. – М.: Классика – XXI, 2005.
21. Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Старшие классы / Сост. Красильников И.М., Чудина В.П. – М.: Классика – XXI, 2008
22. Шавкунов И.Г. Игра на синтезаторе. Методика и программа обучения. – СПб.: Композитор, 2001.

ЗЕЙНАЛОВА Ирина Германовна

(МБУДО «Охинская детская школа искусств №1»)

РОЛЬ МЕТРОРИТМА В РАЗВИТИИ НАВЫКА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА В КЛАССЕ СКРИПКИ

Переход системы образования в музыкальных школах на восьмилетний срок обучения в соответствии с ФГТ привёл к переводу обучения в классе скрипки по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе «Струнные инструменты». Составной частью программы является учебный предмет «Чтение с листа», играющий особую роль в музыкальном воспитании и эстетическом развитии юного скрипача. Развитие навыка чтения с листа активизирует музыкально-слуховые представления ученика, его музыкальное мышление, расширяет художественный кругозор, пробуждает интерес к музицированию не только на уроках, но и в домашних занятиях.

Типовых образовательных программ по этой дисциплине не было раньше. Каждый преподаватель самостоятельно двигался в направлении развития этого навыка у юных скрипачей, опираясь на свои педагогическое чутьё и опыт. Первые годы моего преподавания были своего рода поиском. Методом проб и ошибок выработывалась своя система по формированию навыка чтения с листа у учащихся. Хочу заметить, что, как и совершенствуется система образования в целом, так и идёт переосмысление своих собственных взглядов в сторону более чёткой концепции развития ученика.

Условно процесс чтения с листа можно разделить на этапы: ВИЖУ – СЛЫШУ – ПРЕДСТАВЛЯЮ – ВОСПРОИЗВОЖУ.

Стадия ВИЖУ – это предварительный просмотр текста глазами, где определяется характер произведения, темп, основная тональность, ведущий метроритмический рисунок.

Стадия СЛЫШУ – это дальнейший зрительно-слуховой анализ: вижу текст – слышу его звучание. На этой стадии происходит опознавание знакомых и непривычных интонационных, ритмических, аппликатурных и штриховых фрагментов, которые складываются комплексно в мотивы, фразы, предложения.

Стадия ПРЕДСТАВЛЯЮ – это рождение предварительной моторной установки рук. Нужно сказать, что часто юные музыканты игнорируют эту стадию, торопясь начать воспроизводить нотный текст. Вследствие этого идут запинки, ошибки в исполнении.

Стадия ВОСПРОИЗВОЖУ – это непосредственное озвучивание нотного материала. Дробное восприятие текста, нечёткая моторная установка, отсутствие мгновенной реакции в процессе чтения с листа приводят к тому, что уверенное начало воспроизведения незнакомого текста вскоре превращается в скучную игру с ошибками. Ученик мечтает лишь об одном: чтобы поскорее бы закончилась пьеса. В таких ситуациях пропадает своего рода азарт: «Сейчас у меня всё получится, я отлично справлюсь с поставленной задачей». В момент воспроизведения незнакомого нотного текста включаются какие-то резервные силы организма на уровне подсознания. И если ученик успешно справляется с воспроизведением незнакомого произведения, то ему хочется ещё и ещё читать с листа.

На протяжении моей педагогической деятельности я по-разному оценивала периоды развития юного скрипача, когда можно начинать работу над формированием навыка чтения с листа. Первоначально я считала, что этим можно заниматься только после достаточно хорошо скоординированной постановки обеих рук и уже имеющихся каких-то музыкально-слуховых представлений у ребёнка. Но потом пришла к выводу, что уже с первых шагов нужно на каждом уроке целенаправленно вести ученика по пути развития и формирования этого навыка.

Поступив в школу, юный музыкант хочет играть сразу. Специфичная скрипичная постановка лишает его такой возможности. Первые 2–3 недели я не даю ученику скрипку домой. Домашние задания сводятся к закреплению навыков раздельной постановки рук без инструмента, к графической записи песенок, запоминанию нот. Юный скрипач с первых уроков запоминает открытую струну Ре, – соответственно, где пишется нота Ре первой октавы. Параллельно через соотношение чередования восьмых нот и четвертных в небольших песенках, которые графически записываются короткими и длинными палочками, развиваются метроритмические аспекты. Вертикальные длинные палочки – это четвертные ноты, а короткие – восьмые. Короткие палочки группируются по 2, объединяясь общей горизонтальной линией сверху. Можно объяснить первокласснику, что малыши ходят по двое, взявшись за руки. Восьмые ноты читаются ритмослогами «ти», а четвертные – «та». После записи палочками к каждой из них подписывается нота Ре первой октавы. В начальный период обучения большое внимание уделяю развитию чувства ритмической пульсации восьмых и четвертных нот в едином метре через пропевание коротких попевок с одновременной ходьбой по классу в ритмическом рисунке конкретной пьески. Затем она простукивается ладонью или карандашом на столе с одновременным её пропеванием. После этого ученик графически записывает ритмический рисунок. В заключение первоклассник, глядя в ноты, ещё раз простукивает ритмический рисунок ритмослогами «ти» и «та». В домашней работе 1-й четверти по специальности обязательно присутствуют задания по записи небольших песенок с простукиванием и проговариванием их ритмослогами «ти» и «та».

Первые пробы игры по нотам маленького скрипача проходят под руководством педагога. На пульт ставятся ноты с пьесками на открытой струне Ре, изложенными восьмыми и четвертными нотами.

Украинская народная песня «Божья коровка»

Подвижно



Ученик хлопывает ритмический рисунок с произношением вслух ритмослогами «ти» и «та». После этого педагог устанавливает ему скрипку, помогает красиво встать, как артисту, перед пультом, зафиксировав большой палец за край грифа для игры *pizz.*, и предлагает уже сыграть эту пьеску приёмом *pizz.* Юный скрипач становится очень серьёзным: ведь он уже играет по нотам, – и у него всё получается. Если учащийся достаточно собран, можно предложить сыграть эту же пьеску ещё раз в сопровождении фортепиано. Аккомпанировать нужно достаточно корректно, чтобы ребёнок слышал себя.

Хочу заметить, что начальный период обучения игре на скрипке достаточно непрост. Важно постоянно поддерживать интерес к занятиям, особенно в 1-м классе. Обычно в первой половине каждого урока я стараюсь найти 5 минут для чтения с листа. Целесообразно приучать с первых занятий к своего рода ритмическим шаблонам, которые учащийся, не задумываясь, будет применять на практике. Первоначально предлагаются произведения на открытых струнах, изложенные восьмыми и четвертными нотами, развивающие ощущение пульсации (дольности). Затем идут произведения, где есть паузы, половинные ноты.

Е. Тиличиева «Яблонька»

Спокойно

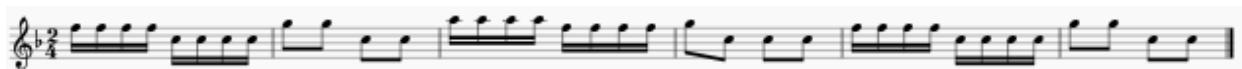


Полезно играть пьесы с чередованием четвертных и половинных нот без применения счёта с «и». Ученик должен точно знать, что в половинной ноте две доли, а в

целой – четыре. Произведения с шестнадцатыми нотами целесообразно подбирать в соотношении с восьмыми, а потом уже добавлять четвертные ноты.

Д. Кабалевский «Вприпрыжку»

Живо



Главное – чтобы учащийся мог на практике пользоваться ритмическими заготовками различных длительностей в едином метре при чтении с листа какого-то произведения. Для скрипачей это очень важно, так как во время игры физически дискомфортно говорить или петь в силу специфичности постановки. Голова поддерживает скрипку, звук инструмента осуществляется через эфы, находящиеся достаточно близко от ушей ребёнка.

Если при разборе произведения можно уделить время и внимание какой-то ритмической последовательности, положив инструмент и просчитав вслух, то при чтении с листа юный скрипач лишён такой возможности. В мире всё относительно, поэтому необходимо, чтобы накопление ритмических вариантов происходило в метрическом пространстве: половинная нота в 2 раза длиннее четвертной, четвертная нота – в 2 раза длиннее восьмой и т.д. Как только ученик будет хорошо чувствовать сильную долю в двух- и четырёхдольных размерах, можно предложить почитать с листа трёхдольные произведения. Исполнение пьес, где встречается нота с точкой – это следующий этап в подборе репертуара.

Нужно очень гибко подходить к развитию навыка чтения с листа, исходя из индивидуальных особенностей ребёнка. То, что первое время приходится читать с листа приёмом *pizz.*, облегчает игровой процесс. Ребёнок может самостоятельно играть по нотам, как настоящий музыкант. По мере накопления учеником знаний, умений и навыков происходит его переход на следующую ступень развития, когда ноты читаются с листа приёмом *arco*.

Физиологически человек устроен так, что имеет в своём строении парные органы: глаза, руки, ноги. Мозг также состоит из двух полушарий. Поэтому зрительно легче воспринимать симметричные группировки длительностей восьмых нот, шестнадцатых. Графическая запись более мелких длительностей в группировке их по 2 или 4 ноты должна параллельно закрепляться в метрическом соотношении с чётким представлением из временного звучания. Одновременно с этим воспитывается чувство опоры на сильную долю.

В последнее десятилетие увеличилось количество детей с нарушениями метроритмического характера. Для них необходимо особенно продумывать репертуар, чтобы выравнять такого рода недостатки. Этой категории учащихся категорически не следует предлагать для чтения с листа произведения, изложенные в трёхдольном размере, где встречаются залигованные ноты, ноты с точкой, паузы, после которых идёт продолжение текста. Предлагаемый ритмический рисунок незнакомого произведения должен быть симметричен в отношении группировки восьмых или шестнадцатых нот. Ноты с точкой можно использовать только в четвертных и половинных нотах. Синкопированный ритм можно применять только в произведениях, изучаемых достаточно скрупулёзно на уроках специальности. Зачастую даже приходится придумывать слова учащемуся старших классов, чтобы он, наконец, правильно исполнял сложный для него ритмический рисунок.

Ритм – это одно из самых сложных понятий в музыке. С годами я пришла к выводу, что главный камень преткновения в чтении с листа – это пробелы именно метроритмического характера. Умение мгновенно автоматически в едином метре воспроизвести знакомый нотный текст воспитывается терпеливо и постепенно. По

новой программе учебный предмет «Чтение с листа» ведётся на протяжении всех лет обучения ученика, начиная с 1-го класса. Правильно подобранный репертуар по степени его прохождения от простого – к более сложному будет способствовать постепенному формированию навыка чтения с листа у юного музыканта. Необходимо с 1-го класса кропотливо развивать метроритмический аспект. Задаваясь вопросом, почему способные ученики старших классов допускают элементарные ошибки при чтении с листа, я пришла к выводу, что им не хватает ритмических шаблонов, которыми они должны уметь пользоваться автоматически на уровне подсознания. Процесс чтения с листа сводится к предугадыванию, к мгновенной реакции, в которой интегрируют музыкально-слуховые представления, общий музыкально-технический уровень развития ученика и двигательная готовность его игрового аппарата.

Специфика обучения игре на скрипке требует много времени и сил уделять работе над чистотой интонации. Сложность постановки игрового аппарата, несовершенство музыкально-слуховых представлений, недостаточная концентрация внимания ребёнка, его быстрая утомляемость и отвлекаемость, к сожалению, тормозят развитие метроритмической базы юного скрипача. Как правило, она формируется с опозданием после организации игрового аппарата, работы над интонацией, штриховой техникой, музыкально-техническим развитием ученика. Теоретически ребёнок знает название длительностей нот, может определить размер в пьесе. Если его попросить посчитать общепринятыми методами на «раз-и», «два-и» и т.д., то он хорошо справляется с этим. А когда ставишь перед ним задачу прочесть с листа несложное произведение, в котором чередуются различные длительности и присутствуют паузы, то его внимание в большей степени концентрируется на интонационной стороне произведения. Главное – сыграть чисто. Нетемперированный строй скрипки определяет свой приоритет в сторону развития чистоты интонирования. Что бы ни исполнял скрипач, его первоочередная задача – чистая интонация.

Опыт работы с детьми даёт мне основание утверждать, что недостаточно развитое ощущение ритмической пульсации, необходимое для успешного чтения с листа, порождает тормозящий фактор на стадии ПРЕДСТАВЛЯЮ. Отсутствие или недостаток базовых ритмических шаблонов, которые ученик должен мгновенно вспомнить и автоматически применить при взгляде в нотный текст, затрудняют процесс игры. Требуется время на то, чтобы ритмически высчитать. А затем нужно безошибочно выбрать правильную моторную установку для воспроизведения пьесы. Упущения метроритмического характера в воспитании навыка чтения с листа ведут к нечёткой моторной установке. Теряется время, - и в итоге мы получаем заминки и ошибки при исполнении незнакомого текста. Особенность применения полученных навыков и умений учащегося при чтении с листа – это нужно сыграть ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС. Музыка существует во времени, которое ощущается через пульс. Пульс зависит от темпа и характера произведения. Скрипка относится к группе струнно-смычковых инструментов. Выразительность её звучания в большой степени зависит от техники ведения смычка, от точно выбранной скорости его проведения по струне. Необходимо комплексно развивать метроритмический аспект воспитания скрипача с правильной организацией моторной установки правой руки. Важно грамотно настроить ученика на начало исполнения нотного текста. Через диалог с ним постепенно выстроить все стадии процесса чтения с листа. Непосредственно перед игрой без инструмента попросить ученика в воздухе спроецировать движения смычка первых тактов произведения. Далее юный скрипач исполняет новое произведение, - и тогда уже можно судить о его умении применять полученные знания и навыки, а также корректировать выбранную тактику развития ученика.

Каждый ребёнок – это неповторимая личность. Развитие навыка чтения с листа у всех проходит индивидуально. Создание метроритмической базы для самостоятельного её применения учащимся на практике – главная путеводная звезда в искусстве

музицирования. Умение читать с листа необходимо на занятиях по ансамблю и оркестру. Исполнение произведения группой музыкантов происходит через ощущение сильной доли в такте. Единую ритмическую пульсацию помогает осуществлять концертмейстер. Целесообразно в коллективном музицировании использовать аккомпанирующее сопровождение фортепиано либо педагогу вслух считать долями. В противном случае кто-то из учащихся будет ускорять темп, кто-то, наоборот, его замедлять, - в итоге произойдёт полный разлад в воспроизведении нового произведения.

Конечно, существуют неоспоримые факторы успешности в формировании навыка чтения с листа: это быстрая реакция учащегося, его хороший музыкально-технический уровень подготовки, развитое музыкальное мышление. Наша главная цель – создать условия для успешной самореализации личности ученика в искусстве музицирования. Навык чтения с листа даёт возможность каждому ребёнку приобщиться к прекрасному, поддерживая стойкий интерес к музицированию. Развитие этого навыка способствует расширению музыкального кругозора, развитию самостоятельности мышления, гибкости ума, скорости реакции. Последовательное накопление ритмических шаблонов, которыми юный скрипач может пользоваться, не задумываясь, при исполнении незнакомой пьесы – необходимое условие в воспитании навыка чтения с листа.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке.– М.: Издательский дом «Классика- XXI», 2006. – 256 с.
2. Кабалевский Д. Пьесы, соч.80. – М: Музыка, 1980. – 46 с.
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 288 с.
4. Мищенко Г.М. Полный курс методики обучения игре на скрипке (альте). – СПб.: Реноме, 2009. – 272 с.
5. Педагогический сборник для I-II классов / Под ред. В. Португалова. – М.: Советский композитор, 1974. – 180 с.
6. Якубовская В. Вверх по ступенькам. Начальная школа игры на скрипке / Общ. ред. Л. Раабена. – Л.: Советский композитор, 1974. – 80 с.

МАЛЬЦЕВА Ольга Ивановна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ В ХОРОВОМ ПЕНИИ

Хоровое искусство, как и многие другие виды музыкального искусства – искусство исполнительское и сценическое. Дирижёр хора совместно с певцами-хористами стремится к артистической, эмоциональной передаче исполняемой музыки. Многочисленная хороведческая литература, книги, статьи, беседы мастеров хорового искусства, таких как Л. Гинзбург, К. Кондрашин, Е. Светланов, Г. Рождественский, а также зарубежных мастеров Ш. Мюнш, Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер и многих других знакомят с практическим опытом, наблюдениями, размышлениями о дирижёрском искусстве.

Учебно-методическая литература известных хоровых мастеров (И. Мусин «Техника дирижирования», С. Казачков «От урока к концерту», П. Чесноков «Хор и управление им», А. Анисимов «Дирижёр-хормейстер», В. Соколов «Работа с хором», Г. Дмитриевский «Хороведение и управление хором»²⁴) явилась ценнейшим вкладом – этапом по созданию теории дирижёрско-исполнительского искусства. Мемуарная литература, статьи и воспоминания дирижёров-музыкантов, их учеников и соратников, дополненная документами (письмами, фото- и видеоматериалами) передаёт их музыкально-эстетические взгляды, музыкальное состояние того времени, творческую атмосферу в хоровых коллективах. Однако ни одна область исполнительства не освещена в литературе так скупо, как дирижирование. Нет другой музыкальной специальности, столь мало разработанной в научном отношении, как дирижирование. В последние годы появляются новые труды молодых хормейстеров (Г.П. Стулова, М.С. Осеннева, Т.П. Вишнякова, Т.В. Соколова²⁵), отражающие современные взгляды на проблемы дирижирования. Однако вопрос о теоретической разработке дирижёрско-хорового исполнительства, эмоциональном воплощении музыкального образа в реальное звучание остаётся достаточно актуальным и в наши дни.

Авторы вышеперечисленных трудов указывают на особую роль эмоциональной выразительности, подчёркивают воспитательное, эмоциональное воздействия хорового искусства, как во время репетиций, так и во время концерта. Но, к сожалению, в теории управления хором отсутствует систематизация эмоциональных методов работы с певцами – хористами, не указывается для каких целей и ситуаций необходимо использовать тот или иной механизм эмоций, а также каким образом эмоциональное состояние дирижёра и певцов отражается в процессе разучивания и исполнения хорового произведения. Известно, что все эстетические, коммуникативные и социально-психологические аспекты

²⁴ Мусин И. Техника дирижирования. – Л., 1987; Казачков С. От урока к концерту. – М., 2001. – 325 с.; Чесноков П.Г. Хор и управление им. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 200 с.; Анисимов А. Дирижёр-хормейстер. – Л., 1976; Соколов В. Работа с хором. – М., 1983. – 211 с.; Дмитриевский Г.А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс. – СПб., 2013. – 112 с.

²⁵ Вишнякова Т.П. Хрестоматия по практике работы с хором. Произведения для женского хора a cappella. – СПб.: Лань, 2009. – 72 с.; Вишнякова Т.П., Соколова Т.В. Хрестоматия по практике работы с хором. Произведения для женского и смешанного хора. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2012. – 96 с.; Вишнякова Т.П. Хрестоматия по практике работы с хором: произведения для хора в сопровождении фортепиано. – СПб., 2014. – 72 с.; Осеннева М.С. Теория и методика музыкального воспитания. – М., 2013. – 272 с.; Осеннева М.С., Самарин В.В., Уколова Л.И. Хоровой класс и практика работы с хором. – М.: Academia, 2003. – 180 с.; Стулова Г.П. Хоровое пение: Методика работы с детским хором. – СПб., 2014. – 176 с.

вокально-хоровой работы дирижёра и певцов реализуются через эмоциональную деятельность и благодаря специфическим функциям эмоций. Именно эмоции, переживания, как внутренние, так и внешние, обеспечивают возможность целостного отражения смысла хорового произведения. Художественный образ в хоровой музыке создаётся с помощью специфического музыкального инструмента – хора – певческих голосов, хорового ансамбля, стройного исполнения в концерте. Сценические задачи хорового коллектива родственны сценическим задачам драматических актёров, но гораздо сложнее, так как хористы-певцы должны учитывать и музыкальную и вокальную стороны исполнения. Хор – это своеобразный вокальный инструмент, нуждающийся в постоянной и систематической настройке. Настройка хора в огромной степени зависит от обученности и мастерства певцов, а также от профессиональных и личностных качеств дирижёра-руководителя коллектива, его знаний, воли, опыта и дирижёрской оснащённости. Музыкальная сторона – метр, ритм, мелодия, текст, строй, многоголосие, дирижёр – это факторы, усложняющие искусство воплощения и эмоциональной передачи выразительности хорового произведения. Становление дирижёра-хормейстера – процесс весьма длительный и сложный. Вставая перед хором, начинающий дирижёр сталкивается с многогранными проблемами, которые необходимо решать как мануально-технически, так и эмоционально-артистически воплощая в живое звучание написанный текст. Большое значение имеют сценические движения дирижёра, влияющие на эмоционально-образное содержание звучащей музыки.

Кроме того, вопросы вокально-хоровой техники – атака звука, дыхание, звукообразование, дикция, чувство ансамбля – затрудняют выполнение задачи эмоционального перевоплощения. Нельзя петь, если эмоции выходят из-под контроля всех исполнителей – участников хорового исполнения. Сценическое переживание не должно слишком строго контролироваться сознанием. Именно в таком состоянии раскрываются творческие возможности бессознательного и технически-художественного единства музыкальных образов. Дирижёр организует, а хор реализует процесс музыкальной интерпретации. Во взаимодействии дирижёра и хора возникает единый художественно-музыкальный образ. Но на разных этапах работы над хоровым произведением с творческим коллективом, такими как подготовка к разучиванию, чтение с листа, концертное исполнение – взаимодействие хора и дирижёра осуществляется по-разному. Успешность хорового исполнения, объединяющего эмоциональное и рациональное, выразительное и техническое обеспечивает вокально-хоровая установка.

В своих исследованиях А.Г. Асмолов выделяет три уровня такой установки: *операциональная, целевая и смысловая*, каждая из которых отличается степенью осознанности и произвольностью управления процессом вокально-хорового исполнения. *Операциональный* уровень относится к биофизической фундаментальной основе постановки голоса. *Целевой* уровень вокально-хоровой установки объединяет выработанные навыки и автоматические действия голосообразования, регулирует музыкальные, вокально-хоровые и синтетические средства технического освоения хорового произведения. В.Л. Живов отмечает, что каждое отдельное музыкальное средство создания художественного образа не имеет раз и навсегда заданного чувства, но у каждого из них есть свой круг эмоционально-выразительных возможностей (минор – грустно, мажор – радостно)²⁶. В. Г. Соколов считал, что вокально-хоровая техника является неперенным условием для решения главных задач. Но главным средством выразительного хорового пения является мелодия, в соответствии с характером и фактурой произведения. Поэтому особое значение имеют фразировка, цезуры, нюансы, темп, тембр, характер звуковедения. Большое внимание В.Г. Соколов обращает на связь

²⁶ Живов В.Л. Трактат о хоровых произведениях. – М., 2000. – С. 87.

технических средств с отношением и состоянием певцов к исполняемому произведению, «содержание музыки и текста обуславливает определённый характер звучания произведения: героический, весёлый грустный, лирический. Никогда весёлое, жизнерадостное произведение не прозвучит, если у певцов будут скучные лица. Нужно всегда помнить, что исполнению любых различных по характеру произведений должно сопутствовать вдохновение, основанное на понимании содержания хорового сочинения и владения приёмами вокально-хоровой техники...»²⁷.

Смысловой уровень вокально-хоровой установки – это цель хорового исполнения, объединённая творчеством дирижёра и хорового коллектива в едином репетиционно-концертном процессе. Репетиционный процесс подготавливает интерпретационные моменты, которые раскрываются полноценно и мощно во время выступления хора. Сущность процесса дирижёрского исполнительства - раскрытие музыкально-звучащего образа – является самой трудной задачей.

Хоровая педагогика подчёркивает важность первого знакомства хорового коллектива с новым произведением. Если эмоциональный настрой положительный, вызывает у певцов чувство восхищения, музыкальной красоты, то и работа дирижёра будет более интересной, успешной, а произведение быстрее выучится. Слушатель воспринимает то эмоциональное состояние, которое передают звучащие голоса (вibrato, тембр, динамика),

В.Н. Холопова в процессе работы с музыкальным материалом классифицировала типы эмоций таким образом²⁸:

1. Эмоции как чувство жизни.
2. Эмоции как фактор саморегуляции личности.
3. Эмоции как фактор восхищения мастерством.
4. Эмоции как фактор субъективности композитора-музыканта.
5. Эмоции, изображаемые в музыке.
6. Специфические природные эмоции музыки.

Благодаря обучению хоровому пению выражение эмоций становится организованным, контролируемым, а в результате звучание хора приобретает эмоциональную окраску, рожденную окружающей средой, жизненными обстоятельствами и событиями. Каждый звук в хоровом исполнении имеет определённую звуковысотность, силу, тембр, всегда имеет эмоциональное значение. Звучание голоса всегда несёт эмоциональную информацию, имеющую радостную или грустную окраску и тембр, гневные или торжественные нарастания в кульминации, и слушатель внимает и понимает эти эмоции.

В заключении хочется отметить, что значимость эмоций обеспечивает выразительное звучание хора. Именно эмоции формируют у певцов комплекс вокально-хоровой установки, совершенствуют работу над ансамблем, строем, артикуляцией. Ценность музыкального-хорового исполнения определяется его способностью к эмоциональному воздействию на слушателей. Для русской хоровой школы характерно эмоциональное, одухотворённое, задушевное исполнение, заложенное выдающимися русскими дирижёрами, такими как Г.Я. Ломакин, А.А. Кастальский, П.Г. Чесноков, Н.М. Данилин, М. Климов. Продолжателями их традиций стали А. Александров, А. Свешников, К.Б. Птица, В. Минин, Б. Тевлин, В. Чернушенко, Л. Лицова, Г.П. Стулова и др.

Список литературы:

1. Анисимов А. Дирижёр-хормейстер. – Л. 1979.

²⁷ Соколов В. Работа с хором. – М., 1983. – С. 46.

²⁸ Холопова В. Музыка как вид искусства. – М. 1994. – С. 58.

2. Живов В.Л. Трактовка хоровых произведений. – М., 2000.
3. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства: учебник. – 2-е изд. – СПб.: Лань; Планета музыки, М.: Юрайт, 2017. – 271 с.
4. Краснощеков В. Вопросы хороведения. – М., 1969. – 299 с.
5. Осеннева М.С., Самарин В.В., Уколова Л.И. Методика работы с детским хором. – М.: Academia, 1999. – 221 с.
6. Соколов В. Работа с хором. – М., 1983. – 211с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М. 1994
8. Чесноков П.Г. Хор и управление им: Учебное пособие. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 200 с.

ЛАВРЕНТЮК Антонина Анатольевна

(ГБПОУ Сахалинский колледж искусств)

РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА

На сегодняшний день, важнейшей целью экономического, политического и социально-культурного развития страны является достижение высокого уровня развития. Культура и общество занимают особое место в данном процессе и именно поэтому тема развития личности средствами искусства является очень актуальной. Что нужно подразумевать под данным понятием? В первую очередь развитие личности является одной из центральных тем практической психологии и имеет своё определение. Развитие личности - изменение её количественных и качественных свойств, - это развитие её мировоззрения, самосознания, отношений к действительности, характера, способностей, психических процессов, накопление опыта. Основанием и движущей силой развития личности является совместная деятельность ребёнка и взрослого, педагога и ученика. Развитие может быть следствием учёбы или тренировки, результатом внутренних противоречий, а также результатом формирования - процесс развития личности многолик и сложен.

В сфере музыкальной педагогики, преподаватели и психологи всего мира, занимающиеся изучением вопросов становления и развития личности в разном возрасте, - ведут спор: какова роль музыка в жизни человека. Доказано, что воздействие именно музыки на глубочайшие слои эмоций, на душевное, внутреннее состояние несравненно сложнее и сильнее, чем других видов искусства. Особенно велико значение музыки для детского периода развития человека, когда эмоции являются главными двигателями поведения. Можно выделить несколько важнейших ролей музыки в формировании личности: эстетическую, познавательную, воспитывающую и развивающую. Эстетическая роль музыки заключается в воспитании эстетической и этической восприимчивости и отзывчивости. Под влиянием музыки происходит формирование эстетического вкуса, развивается способность эстетического созерцания и самоуглубления. Музыка несёт в себе не только эмоции; в процессе музыкальной деятельности ученик знакомится с историческими эпохами, личностями, усваивает лучшие образцы поэзии, литературы, даже некоторые математические и физические понятия, связанные со звуком, при этом формируется направленность на познание мира и самого себя. В этом познавательная роль музыки. Воспитывающая роль музыки состоит в формировании гуманного отношения к миру, в присвоении личностью эмоционального начала человеческих ценностей – любви, красоты, добра, человеческого достоинства, жизнелюбия.

Музыка является предметом и источником духовного общения, совершенствования. Огромна роль её и в передаче народных, национальных ценностей и традиций. Развивающая роль занятий музыкой определяется художественно-творческим характером музыкальной деятельности, направленностью на самовыражение, самосозидание. Освоение музыки помогает развить мышление – образное и логическое, абстрактное и конкретное; музыка формирует чувство ритма и гармонии, наблюдательность, память, воображение, голосовой аппарат, мелкую моторику пальцев и еще множество аспектов, связанных с определенным видом музыкальной деятельности. Как показывает опыт, под влиянием музыкальных занятий начинают делать успехи даже дети с задержкой и отставанием психического развития.

Музыкальное воспитание способствует и физическому развитию личности, как взрослого, так и ребёнка. Так, например, пение – улучшает произношение (дикцию), развивает координацию слуха и голоса, укрепляет голосовой аппарат – является своеобразным видом дыхательной гимнастики. Музыка благотворно влияет на состояние всего организма. Успех музыкального развития зависит от методов и приёмов обучения,

форм организации музыкальной деятельности, но прежде всего от качества используемого репертуара, т.е. от содержания музыкального воспитания.

Важно использовать в работе с учениками полноценную в художественном отношении музыку – это прежде всего классика и народная музыка. Выразительность языка музыки во многом сходна с выразительностью речи. Музыкальные звуки, так же, как и речь, воспринимаются слухом. Тот репертуар, который слышат дети, влияет на формирование отношения к музыке в целом. Большое влияние на усвоение музыкального опыта оказывает общение.

В тех семьях, где родители изначально отрицают классическую и народную музыку, дети развиваются ограниченно, так как у них отсутствует возможность воспринять и, соответственно, расширить свой кругозор в эмоционально-чувственной сфере. Прослушивание же преимущественно современной популярной музыки, отличающейся порой довольно резкими ритмами, может негативно сказываться на развитии организма ребёнка, так как такая музыка может вызвать непроизвольные движения и негативные реакции со стороны центральной нервной системы. В таком случае ребёнок может вырасти раздражительным, а иногда даже проявлять агрессию и прочие негативные реакции на внешние раздражители из окружающего мира.

В развитии творческой личности главное эмоционально привлечь и заинтересовать ученика, не делать музыку сложным и утомительным процессом. Распространённая проблема современных педагогов по вокалу, неправильно подобранный репертуар, не по возрасту, когда ученик не понимает о чём он поёт, соответственно не может донести до слушателя всю полноту эмоциональных красок, а это, как правило приводит к неправильному формированию мировоззрения ученика. Именно тот репертуар, который они слышат и исполняют, напрямую влияет на формирование и отношения к музыке в целом.

Если говорить о такой более узкой направленности в музыке, как эстрадный вокал, можно подметить, что в музыкально-педагогической отечественной литературе организации процесса обучения музыкальной эстраде посвящен целый ряд работ. Направленность этого процесса на творческое развитие личности подчеркнута в работах таких исследователей как О.Я. Клипп, Д.В. Харичевой и др. По их мнению, эстрадная музыкально-исполнительская деятельность, сочетает в себе многообразие жанровых компонентов: индивидуальный вокально-технический стиль, актёрское мастерство, сценический имидж и другие аспекты, развивающие разные стороны личности. Однако за внешней простотой и легкостью эстрадного жанра скрывается трудоемкий и сложный процесс становления певца, как личности. Он требует от педагога эстрадного вокала мобилизации творческого потенциала, теоретических, педагогических и методических знаний, исполнительских умений, активизации нравственно-эстетических аспектов в работе.

Поиск решений и возможностей формирования одного из важнейших качеств личности - творческой самостоятельности является проблемой, в последние годы подвергшейся научно-теоретическому и методическому переосмыслению. С одной стороны, не вызывает сомнения, что занятия эстрадным вокалом, способствуют развитию творческой самостоятельности личности подростка к познанию и творчеству и немаловажным в работе педагога с подростками является развитие в них мотивации к этой деятельности. С другой стороны, имеющийся накопленный практический, методический и нотный материал для преподавания эстрадного вокала, не востребован современной музыкально-педагогической практикой, в силу следующих причин:

1. Среди изданных учебных материалов, посвященных эстраднему вокальному творчеству немного изданий, удачно сочетающих в себе последовательное изложение теоретических и методологических положений преподавания данного учебного предмета с современными нотными материалами;

2. В настоящее время в высших и средних профессионально - педагогических учебных заведениях зачастую отсутствует подготовка музыкально-педагогических кадров, для системы общего и дополнительного музыкального образования, способных преподавать эстрадный вокал на профессиональном уровне;

3. Специалисты, имеющие классическую вокальную подготовку, зачастую действуют интуитивно, при выборе нотной репертуарной литературы, постановке и оформлению сценических номеров, так как им не хватает знаний необходимых для преподавания эстрадного вокала смежных видов подготовок (хореографической, актерской, режиссерской, звукооператорской и др.), когда сочетание пения с танцевальными движениями является важной составляющей эстрады. Именно танец является формой социального контакта, через танец улучшаются способности к взаимоотношению и взаимопониманию.

4. Не в полной мере проанализирован воспитательно-образовательный потенциал вокальной эстрады в условиях дополнительного образования. Воспитание творческих способностей, активности и самостоятельности декларируется в программах обучения, но на практике воплощается не достаточно.

5. Молодые люди, самостоятельно занимающиеся эстрадным вокалом, зачастую при поиске необходимой информации обращаются в первую очередь к электронным ресурсам сети Интернет, которые изобилуют непрофессиональными и низкопробными материалами, не способствующими развитию их музыкального вкуса.

Традиции и инновации не существуют вне их взаимосвязи. Следует обратить внимание на слова: «Все новое – это хорошо забытое старое». В музыкальном образовании как нигде прослеживается эта тенденция. Если говорить именно о музыкальном обучении, совершенно очевидно, что всё старое когда-то было новым, а методы, формы и средства, ранее считавшиеся инновационными, стали традицией. Так, основные идеи Д.Б. Кабалевского, ставшие инновационными в 70-80 годы XX века, сегодня стали традицией. Педагогические идеи Б. В. Асафьева, высказанные им много лет назад и направленные на осуществление реформ в области музыкального образования того времени, остаются актуальными и сегодня. Опираясь на них, можно уточнить следующее: процесс музыкального образования направлен не только на развитие духовности, эстетического сознания и художественно-творческое воспитание учащихся, он способствует развитию профессиональных и социально-значимых качеств личности, таких как профессиональная мобильность, организаторские умения, инициативность, упорство, трудолюбие, усидчивость и т.д. Это является реальным подтверждением того, что в музыкальном образовании сегодня на основе исторически сложившихся традиций в полной мере реализуются современные идеи компетентного подхода и непрерывности личностного становления профессионала.

Сегодня следует искать возможности обновления и развития музыкального образования в новых политических, экономических и социально-культурных условиях функционирования учреждений культуры и искусства, сохраняя при этом традиции.

Таким образом, переосмысление многих прежних взглядов, установок и традиций приводит к развитию инновационных процессов в музыкальном образовании, его разнообразию и совершенствованию. Всегда необходимо помнить, что музыкальное развитие положительно влияет на общее развитие, как детей, так и взрослых. Развивая музыкально, мы способствуем становлению гармонично развитой личности, что является важной составляющей в современном обществе. Музыкальная деятельность - это различные способы, средства познания музыкального искусства (а через него и окружающей жизни, и самого себя), с помощью которого осуществляется и общее развитие.

Список литературы:

1. Божович Л.И. Избранные психологические труды. Проблемы формирования личности / под ред. Д.И. Фельдштейна. – М.: Международная педагогическая академия, 1995.
2. Влияние музыки на развитие ребенка и становление его личности http://studbooks.net/2031691/psihologiya/vliyanie_muzyki_razvitie_rebenka_stanovlenie_lichnosti
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1965. – 318 с.
4. Немыкина И.Н. Традиции и инновации в современном музыкальном образовании // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1.
5. Электронный ресурс <http://orpheusmusic.ru/>
6. Эстрадный вокал как средство развития мотивации творческой самостоятельности подростков <https://repetitora.com/estradnyj-vokal-kak-sredstvo-razvitiya-motivacii-tvorcheskoj-samostoyatel'nosti-podrostkov>

ЗАЙЦЕВА Елена Алексеевна

(МБОУ ДО «ДШИ г. Невельска»)

ПРОБЛЕМА. ПОИСК. РЕШЕНИЕ. ПРОГРЕССИВНЫЕ МЕТОДИКИ И ТЕХНОЛОГИИ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО НАЧАЛА МУЗЫКАНТА

*Гораздо труднее увидеть проблему, чем решить ее.
Для первого нужно воображение, а для второго лишь умение.*

Бернал Д.²⁹

*Каждая проблема имеет решение.
Единственная трудность заключается в том, чтобы его найти.*

Эвви Неф³⁰

*Мы склонны рассматривать наше решение как одномоментное явление,
ставшее следствием процесса рационального и глубокого мышления.
Однако, принятие решения на самом деле больше похоже на замес теста.
Оно приходит не как результат суммирования отдельных глубоких мыслей,
а как следствие созревания их общей массы.*

Харрис Т.³¹

Решение вопроса есть путь к знанию.

Гадамер Х.³²

В современном образовательном пространстве, основная персональная профессиональная задача прогрессивного преподавателя – это комплексное овладение и применение как общепедагогических, так и специфических методов, и технологий, а также стремление к овладению и применению необходимых профессиональных ИКТ – технологий.

Специфика музыкального образования в ДШИ, ориентированного на цели художественного воспитания учащихся, непосредственно зависит от выбора методов и технологий обучения музыкальному искусству.

Музыкальность – базовая способность музыканта.

Музыкальность – синтез способностей, необходимых для общего компонента всех видов музыкальной деятельности (см. схему³³ – **Таблица №1**).

Музыкальность – это проявление одаренности, отражающее общий компонент всех видов музыкальной деятельности – творческое восприятие и переработку музыки с целью создания идеального (мысленного) музыкального образа³⁴.

²⁹ Высказывания, цитаты и афоризмы о решениях. – Режим доступа:

<http://constructor.ru/aforizmy/vyskazyvaniya-velikix-i-uspeshnyx-lyudej-o-prinyatii-reshenij.html> Дата обращения 24.09.2017.

³⁰ Проблемы и решения. Цитаты, афоризмы, высказывания о проблемах. – Режим доступа:

<http://chto-takoe-lyubov.net/tsitaty-o-lyubvi/kollektsii-tsitat-aforizmov-o-lyubvi/8726/> Дата обращения 24.09.2017.

³¹ Высказывания, цитаты и афоризмы о решениях. – Режим доступа:

<http://constructor.ru/aforizmy/vyskazyvaniya-velikix-i-uspeshnyx-lyudej-o-prinyatii-reshenij.html> Дата обращения 24.09.2017.

³² Там же.

³³ Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

³⁴ Там же.

Таблица №1.



Творческая деятельность предполагает развитие эмоциональной и интеллектуальной сфер личности. Это одна из главных задач современного образовательного процесса. Но учебная деятельность в школе требует применения конкретных технологий, обеспечивающих решение данной задачи, где под педагогической технологией подразумевается совокупность приемов и средств, направленных на четкую и эффективную организацию учебных занятий, а под технологией обучения: система методов, приемов и действий преподавателя и учащихся в процессе обучения. Важно найти тот консенсус между технологиями, который бы при всей важности алгоритмизации деятельности давал возможность творческого развития личности (например, параллельное применение репродуктивного и исследовательского методов, применение проблемного метода и др.).

Основная идея проблемного обучения прослеживается еще в работах М.И. Махмутова: «Знания в значительной своей части не передаются учащимся в готовом виде, а приобретаются ими в процессе самостоятельной деятельности в условиях проблемной ситуации»³⁵. М.И. Махмутов подчеркивает, что проблемное обучение становится средством формирования творческих способностей «только в случае предельно высокого внимания к общему умственному развитию школьников, только путем усиления теоретической подготовки учащихся, путем внесения в процесс обучения принципов и методов науки»³⁶.

Характерная примета проблемного обучения – это единство и борьба противоположностей. То есть, в основе технологии проблемного обучения стоит один из основных законов диалектики, «выступающий и как всеобщий закон познания»³⁷, который несомненно способствует формированию творческого теоретического мышления.

Что касается музыкальной деятельности, то проблемность заложена уже в самой музыке. Грамотному и думающему преподавателю стоит лишь стимулировать поисковую деятельность учащихся, тонко направив их деятельность на индивидуальный или совместный поиск нестандартных решений и их обоснований.

³⁵ Махмутов М.И. Организация проблемного обучения. – М.: Просвещение, 1977. – С.14.

³⁶ Махмутов М.И. Проблемное обучение. – М.: Просвещение, 1975. – С.20

³⁷ Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4308/
Дата обращения 24.09.2017.

Целенаправленная и систематическая работа по технологии проблемного обучения позволяет более эффективно управлять формированием всего спектра мышления учащихся (гибкость ума, внимание, память, воображение, синтез, анализ и т.д.), активизировать работоспособность и инициативу к познавательной и творческой деятельности.

Практически на всех предметах теоретического цикла именно проблемный метод является одним из методов развития творческого мышления. Проблемно-поисковый и исследовательский методы обучения присутствуют в моей работе не только на уроках, но и как творческая проверка и добывание новых знаний, в разработанных мною проектах – ежегодных районных олимпиадах.

В стремлении пробудить интерес к предметам, которые я преподаю (сопрано, музыкальная литература, фортепиано и др.), в желании совершенствовать учебно-творческую деятельность, я стараюсь стимулировать своих учащихся и на результативное участие в олимпиадах по музыкально-теоретическим предметам различного уровня от районного до Всероссийского. Имея большой опыт (более 10 лет с 2006 года) результативного участия в Сахалинских областных практикумах и олимпиадах, а также во Всероссийских олимпиадах (ДВГИИ, Владивосток), я как увлеченный преподаватель, ищу новые интересные и продуктивные формы Олимпиад.

Имея свой персональный сайт преподавателя³⁸, который активно используется мной, моими учащимися, их родителями и благодарными педагогами в учебно-творческом процессе, я не могла «пройти мимо» дистанционных олимпиад, достойных по содержанию и формам для моих творческих учащихся. Сегодня, мне хочется поделиться опытом профессионального сопровождения участия моих учащихся во Всероссийской дистанционной олимпиаде по музыкальной литературе «MUSICUS IUVENIS», в которой мои учащиеся участвовали три последних года.

Всероссийская дистанционная олимпиада по музыкальной литературе «MUSICUS IUVENIS» проводится Центром АРТ – образования с 2014 года.

Жюри Олимпиады возглавляет Смирнова Елена Михайловна – доктор искусствоведения, профессор Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова (г. Казань).

«Цели и задачи олимпиады:

- повышение интереса учащихся к предметам музыкально-теоретического цикла;
- стимулирование интереса к исследовательской деятельности;
- актуализация знаний и умений, полученных в процессе обучения;
- выявление одаренных детей, обладающих творческим и интеллектуальным потенциалом;
- повышение уровня владения информационно-коммуникационными технологиями;
- развитие форм внешкольной работы»³⁹.

Участие в Олимпиаде индивидуальное. Олимпиада проводится в двух возрастных категориях: 4-5 классы и 6-8 классы.

Задания данной Олимпиады очень разнообразны по формам и содержанию и, в целом, соответствуют программным требованиям дисциплины «Музыкальная литература». Ряд заданий имеет повышенный уровень сложности, содержит творческую составляющую и включает в себя поисковый характер работы.

Уже в первый раз, в 2015 году, несмотря на огромную нагрузку в общеобразовательной школе, а также, несмотря на насыщенную концертную деятельность, ребята с удовольствием окунулись в задания Олимпиады. Очень отранно,

³⁸ Учебно-творческий процесс музыканта от Елены Зайцевой. – Режим доступа: <http://musicaledubyez.blogspot.ru/>

³⁹ Центр АРТ – образования. – Режим доступа: <http://centre-art.ru/tvorcheskie-proekty/mezhdunarodnaya-olimpiada-po-muzykalnoy-literature-musicus-iuvenis/> Дата обращения 24.09.2017.

что с работами, соответствующими программе класса, ребята справились сразу. С огромным рвением ребята старались выполнить задания, включающие поисковый характер работы. Надо отдать должное организаторам Олимпиады – готовых ответов не было нигде. Но, ребята моего класса уже знакомы с поисковой деятельностью, а также с элементами исследовательской деятельности, которые применяются в ДШИ на уроках теоретического цикла. Поэтому они буквально «рыли» и «по крупицам» собирали нужную информацию. Мне, как преподавателю важно было тонко направить и скорректировать поисковую деятельность учащихся (работа проводилась индивидуально и в группах). Роль наблюдателя за процессом выполнила преподаватель Е.Д. Холкина.

Поисковый характер заданий дополнялся познавательным. Именно на этой олимпиаде мои учащиеся впервые подробно познакомились с монограммами. С удовольствием стали разгадывать зашифрованные смыслы в буквенном, слоговом обозначении звуков или их комбинациях в заданных произведениях. Важно было разгадать монограмму, название произведения и имя его автора писать было не обязательно, но, предлагалось за это получить дополнительные баллы.

Конечно же, все было не просто. Уровень олимпиады предполагал какой-то «подвох», который могли не заметить учащиеся, но преподаватель не заметить не имел права. Так случилось с одним фрагментом в жанре менуэта, где была зашифрована фамилия «Гайдн». Самый прямой ответ учащихся звучал так «Й. Гайдн. Менуэт G-dur». Важно было скорректировать данный ответ, вначале предложив учащимся сыграть на фортепиано самостоятельно данный фрагмент, и, соответственно, предложив возможность аудио прослушивания этого фрагмента в соответствующем темпе и характере (аудио найдено мной самостоятельно). А затем, дав им возможность высказаться по поводу своих ощущений. В первую очередь, в ощущении гармонических созвучий фрагмента и стилистике. Вывод, учащихся был однозначный: «Это что то не то, это не Гайдн! Гармония не простая, слишком красочная». И поиск продолжился. Оказалось что это произведение Мориса Равеля. Менуэт на тему Гайдна, G dur .

Выполняя задания Олимпиады, учащиеся смогли продемонстрировать свои знания и эрудицию в области музыкального искусства. Выполняя творческие задания (для 4-5 классов – составление тематических ребусов, для 6-8 классов – составление тематических кроссвордов), ребята постарались максимально применить свои знания и умения, поэтому и были награждены столь высокими результатами. Из 7 учащихся 7 завоевали победные места: **Лауреаты I степени:** Е. Скоробогатова (4 класс), И. Макейчик (4 класс); **Лауреаты II степени:** А. Михаль (4 класс), Е. Сеногноева (6 класс); **Лауреаты III степени:** О. Иванова (5 класс), Н. Прокопенко (3 класс, духовое); **Дипломант (IV место):** В. Годовикова (7 класс).

Во второй раз, в 2016 году задания Олимпиады обновились. Ряд заданий также имел повышенный уровень сложности, содержал творческую составляющую и включал в себя поисковый характер работы. Сложность заданий заключалась еще и в том, что не все ответы «лежали на поверхности», т.е. необходима была консультация преподавателя, который тонко направлял в нужное русло ответа дополнительными вопросами. Например, одно из заданий включало аудио викторину по творчеству В. Моцарта в прекрасном эстрадном вокальном исполнении. Все номера (их 10) были отгаданы ребятами, но был ряд ответов некорректных в соответствии с темой, такие как: «Французская народная песенка «Ах, я Вам скажу, мама...». Направляющая помощь преподавателя состояла лишь в вопросе: «Правильно. Но, причем тут Моцарт?». После чего ответы были исчерпывающими: «В. Моцарт. 12 вариаций на тему французской народной песенки «Ах, я Вам скажу, мама...».

В перспективе, ребята уже сами себе задавали подобные вопросы.

В заданиях данной Олимпиады особенное внимание уделяется творческой составляющей. Для старшей возрастной группы (6-8 классы) было предложено на выбор: составить тематическую презентацию или написать мини-сочинение на свободную тему о

музыке в кино. После недолгих раздумий Евгения Сеногноева 7 класс (Диплом) решила написать мини сочинение на тему «Время вперед» Г.В. Свиридова.

Для средней возрастной группы (4-5 классы) так же было предложено на выбор два варианта: составить тематический кроссворд или написать эссе на заданную тему. В средней возрастной группе участвовали учащиеся отделения «Скрипка»: Михаль Александра (Лауреат III степени), Скоробогатова Екатерина (Лауреат III степени) и Макейчик Илья (Лауреат I степени).

Составление кроссвордов не заняло много времени, т.к. учащиеся свободно владеют этой формой работы. Михаль Александра составила кроссворд по творчеству Мориса Равеля, Скоробогатова Екатерина – по творчеству Фридерика Шопена, Макейчик Илья – по творчеству Георга Генделя. Казалось, можно было бы успокоиться. Но...

Что касается такой формы работы как эссе, то ребята средней группы еще были не знакомы с формами и методами написания сочинения вообще. Да и тема эссе не располагала к себе тем, что была неизвестна ребятам, и информацию по этой теме найти было очень сложно. Предлагалось, если не знаешь точного ответа, порассуждать или пофантазировать на тему о двух видах оперных арий: *aria di baule* («чемоданная, багажная») и *aria di sorbetto* («десертная»).

И все же, отказываться от этой формы работы не стоило, т.к. участвуя в олимпиаде такого уровня (Всероссийского) нужно быть готовым ко всему. Помощь преподавателя заключалась в том, что в короткие сроки (10 дней) надо было доступно объяснить структуру написания эссе, «натолкнуть» учащихся на осознание исторической эпохи и не забыть о художественной составляющей и т.д. Рискнул написать эссе Илья Макейчик. Сначала робко, затем более уверенно, а затем с азартом... И как видим, по результатам Всероссийской олимпиады (*Лауреат I степени*) справился великолепно. Эссе вышло очень развернутое с заинтригованным названием: «Путешествие по эпохам времён «с десертом в чемодане».

В третий раз, в 2017 году задания Олимпиады также обновились. Задание (4-5 класс) на узнавание музыкальных тембров усложнилось использованием нескольких солирующих инструментов и голосов в одном фрагменте. Задание (4-5 классы) по творчеству Шуберта предполагало глубокое знание и определение на слух бытовых жанров, используемых в песнях Шуберта (например, вальс, марш, лендлер, сицилиана, баркарола и т.д.). Ребята узнали и добавили еще и сарабанду, и марш. Интересные задания (4-5 классы) было на определение фактуры звучащего фрагмента и по нотам, а также задание на тему «Как писали гении»: узнавание имени гения по текстовому описанию эпохи и манеры его письма.

Очень отратно, что появилось познавательное-поисковое задание (6-8 классы) на узнавание знаменитых концертных залов по их описанию, т.к. многие концертные залы стали всемирно известными, благодаря своей уникальной истории, удивительным возможностям акустики или примечательной архитектуре.

А в задании «Музыкальная викторина по творчеству Ф. Шуберта» (6-8 классы) ребята попутно выяснили для себя имена великих музыкантов, исполнителей и дирижеров в заданных видеофрагментах. Порой было сложно найти произведение, если не узнал сразу мелодическую тему и не знаешь исполнителей. Так случилось с произведением Ф. Шуберта «Фортепианный квинтет “Форель”, Часть IV» (6-8 классы). Как ни странно, но тему знаменитой песни Шуберта ребята не узнали (мучились тем, что слышат что-то знакомое), т.к. в квинтете эта тема исполнялась совсем по-другому: темп (медленный) и характер исполнения (мягкий и нежный). Из исполнителей узнали только Исаака Перельмана (скрипка). Дополнив свои размышления знанием состава исполнителей: квинтет (количество 5: скрипка, альт, виолончель, контрабас, фортепиано), нашли и это произведение, и заданный фрагмент IV части.

Конечно, в зависимости от характера и темперамента каждый из учащихся с разной скоростью постигал эти поисковые истины, но результат был достигнут. И, привыкнув к

моим требованиям, давать полный ответ, все нашли и добавили имена исполнителей: Исаак Перельман (скрипка), Пинхас Цукерман (альт), Жаклин Дю Пре (виолончель), Зубин Мет (контрабас), Даниель Баренбойм (фортепиано).

В задании «Опера в творчестве русских композиторов XIX века» все было легко узнаваемым. В задании «Программные симфонии» ребята расширили свой профессиональный кругозор, покопавшись в многочисленных программных симфониях композиторов от Й. Гайдна до Д. Шостаковича.

Творческое задание (4-5 классы) включало 2 задания на выбор: Кроссворд на тему «Творчество Ф. Шуберта» и мини сочинение – рассказать о любимом произведении по специальности.

Творческое задание (6-8 классы) включало также 2 задания на выбор: написать эссе или сочинение на тему «Творчество Арво Пярта» и составление кроссворда «Опера в творчестве русских композиторов».

Выполнение творческого задания, на мой взгляд, является самым ценным. Так как все дети разные и кто сможет максимально выложиться, оригинально показать свои знания и умения, тот заслуживает высшего балла. Я уверена в этом, проанализировав работы детей, получивших высший бал (Лауреат I степени) на прошлых двух олимпиадах.

К сожалению, по объективным причинам, в 2017 году из 5 учащихся у нас: три Лауреата III степени и два Лауреата II степени. Причину неполучения высшего балла, хотя бы у 1-2 учащихся, я вижу только в том, что эти же учащиеся перед участием в данной дистанционной олимпиаде прошли труднейшие испытания и победили еще в трех крупных мероприятиях: Сахалинской областной олимпиаде по музыкально-теоретическим предметам (февраль), Сахалинском областном музыкально-исполнительском конкурсе (март) и Всероссийской олимпиаде (ДВГИИ, Владивосток март, апрель). Они просто выдохлись! Им не хватило чуть-чуть из-за усталости. Я видела недостатки их творческих работ, указывала на них, но давить не имела права.

Я только фрагментарно показала работу преподавателя в созданной проблемной ситуации. Конечно, без наличия глубоких знаний и широкого кругозора, без умения моментально принимать решения, без дружеских (на равных) отношений с учащимися, преподавателю трудно обойтись.

Если на всех предметах теоретического цикла проблемный метод является одним из методов развития творческого мышления, то для такого предмета как «Основы композиции» проблемный, проблемно-поисковый метод является основным, подкрепленным еще и практической деятельностью – созданием «продукта», собственного музыкального произведения.

Приведу небольшой пример заданий по преподаваемому мной учебному предмету «Основы композиции» в рамках вариативной части ДПОП в области музыкального искусства. На начальном этапе, конечно, имеют большое значение и элементы алгоритмизации действий, оправданных именно возрастными особенностями обучающихся, которые не только не мешают основной технологии поиска, а играют организующую роль в обучении. Но, все же, основную роль занимает проблемно-поисковый характер выполнения задания: поиск интонаций, гармоничных созвучий аккомпанемента, штрихов, динамики, темпа, соответствующее характеру пьесы (см. Фрагмент №1⁴⁰). Роль преподавателя в данном случае – это не только роль эксперта, а и помощника в музыкально-теоретическом обосновании выбора учащегося.

⁴⁰ Зайцева Е.А. Рабочая тетрадь по предмету «Основы композиции». 1 год обучения. – Невельск, 2015.

pearl_elena@mail.ru

11. МАРШ.

Задание № 11/1:

- Определи тональность.
- Сочини 2 предложение, на заданный ритм, так, чтобы получилась форма периода повторного строения. Просчитай, в каком месте в этой пьесе может быть кульминация. Для подхода к кульминации примени восходящее движение мелодии.
- Подбери аккомпанемент к данной мелодии (один аккорд на весь такт), используя только трезвучия T, S, D или их обращения.

МАРШ(1)

The image shows a musical score for a piece titled 'МАРШ(1)'. It consists of two systems of music. The first system shows a melody in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line is empty. The second system shows the melody continuing with a fermata at the end, and the piano accompaniment is left blank for the student to complete.

Домашнее задание к № 11/1:

- Продумай и обозначь штрихи, темп и динамическое развитие, соответствующее характеру марша, не забудь о кульминации.
- Запиши этот «Марш(1)» в компьютерной программе Finale (см. С/Д-диск заготовка – «Марш(1)»).
- Постарайся выучить «Марш» наизусть. Играй двумя руками, в соответствующем характере.

Список литературы:

1. Зайцева Е.А. Рабочая тетрадь по предмету «Основы композиции». 1 год обучения. Невельск, 2015.
2. Махмутов М.И. Организация проблемного обучения. – М.: Просвещение, 1977.
3. Махмутов М.И. Проблемное обучение. – М.: Просвещение, 1975.
4. Цагарелли. Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

Интернет-ресурс:

1. Высказывания, цитаты и афоризмы о решениях. – Режим доступа: <http://constructor.ru/aforizmy/vyskazyvaniya-velikix-i-uspeshnyx-lyudej-o-prinyatii-reshenij.html> Дата обращения 24.09.2017.

2. Проблемы и решения. Цитаты, афоризмы, высказывания о проблемах. – Режим доступа:<http://что-такое-любов.net/tsitaty-o-lyubvi/kolleksii-tsitat-aforizmov-o-lyubvi/8726/>
Дата обращения 24.09.2017.
3. Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа:
http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4308/ Дата обращения 24.09.2017
4. Учебно-творческий процесс музыканта от Елены Зайцевой. – Режим доступа:
<http://musicaledubyez.blogspot.ru/>
5. Центр АРТ – образования. – Режим доступа: <http://centre-art.ru/tvorcheskie-proekty/mezhdunarodnaya-olimpiada-po-muzykalnoy-literature-musicus-iuvenis/>
Дата обращения 24.09.2017

**КИНОСИТА Наталья Такеевна,
ЛОГАШИНА Елена Юрьевна**

(МБУДО «Центральная детская музыкальная школа г. Южно-Сахалинска»)

**ФОРМИРОВАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ПО ПРЕДМЕТУ
«СОЛЬФЕДЖИО» ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ**

В настоящее время в учебный процесс широко внедряются учебные средства, имеющие комплексное учебное назначение – учебно-методические комплексы. Учебно-методический комплекс (далее – УМК) как вид методического обеспечения учебного процесса включает в себя все необходимые компоненты для организации учебной деятельности.

УМК – это продукт учебного назначения, обеспечивающий непрерывность и полноту дидактического цикла процесса обучения и содержащий организационные и систематизированные теоретические, практические, контролирующие материалы.

Вопрос о формировании УМК в образовательных учреждениях сферы культуры и искусства Сахалинской области уже рассматривался на региональном уровне⁴¹.

В настоящее время в Центральной детской музыкальной школе г. Южно-Сахалинска преподавателями музыкально-теоретических дисциплин разработана структура УМК по предметам музыкально-теоретического цикла: «Сольфеджио», «Слушание музыки», «Музыкальная литература». Она включает методический, обучающий и контролирующий разделы. В *методический раздел* входят требования к дисциплине, образовательная программа, рабочая программа, список основной и вспомогательной учебной литературы, методической литературы для преподавателей; методические разработки для преподавателей и обучающихся («Как писать музыкальный диктант», «Как разучить мелодию», «Как подобрать аккомпанемент к мелодии»). *Обучающий раздел* включает практические (ТСО, наглядные пособия и раздаточный материал) и справочные материалы (справочники, словари, глоссарий, ссылки в сети Интернет на источники информации, отраслевые издания). В *контролирующем разделе* содержатся материалы для текущего, промежуточного и итогового контроля: примерные требования к контрольным урокам по классам, тесты, самостоятельные и контрольные работы, примерные вопросы и билеты для итоговой и промежуточной аттестации, ведомости успеваемости, а также критерии оценивания обучающихся.

В данной статье нами представлен опыт по формированию УМК предмета «Сольфеджио» дополнительных предпрофессиональных образовательных программ (ДПОП).

На первом этапе была разработана образовательная Программа предмета на основе и с учетом Федеральных государственных требований к ДПОП в области музыкального искусства и требования к дисциплине по каждому классу. На основе этой Программы разрабатываются рабочие программы.

Рабочая программа по предмету разрабатывается ежегодно и включает в себя следующие разделы: организация учебного процесса, учебно-тематический план, планируемые результаты освоения учебного предмета по каждому классу, формы

⁴¹ Шешукова О.В. Современный подход к формированию учебно-методического комплекса в период перехода на реализацию ДПОП в сфере искусств // Реформирование системы образования сферы культуры и искусства в Сахалинской области: Материалы областной научно-практической конференции, посвященной 55-летию основания Сахалинского колледжа (г. Южно-Сахалинск, 26-27 ноября 2014 г.) / ред.-сост. Н.А. Мамчева. – Южно-Сахалинск: изд-во СахГУ, 2014 – С. 182 – 184

контроля, список используемой литературы, календарно-тематический план. Первые четыре раздела соответствуют образовательной Программе и не подлежат ежегодному изменению. Остальные разделы каждый преподаватель составляет, самостоятельно подбирая учебную и методическую литературу, порядок прохождения тем. Таким образом, в рабочих программах отражается индивидуальность работы каждого преподавателя. Перечень основной и вспомогательной учебной литературы, имеющейся в библиотеке школы, предоставляется библиотекарем и обновляется ежегодно. Кроме того, в данном перечне отражается количество имеющихся в библиотечном фонде экземпляров, что позволяет преподавателям планировать, какие из учебников можно использовать в качестве обязательной литературы, исходя из количества обучающихся в каждом классе.

Практические материалы для формирования обучающего раздела каждый преподаватель подбирает самостоятельно. Представим **перечень практических материалов преподавателя Н.Т. Киносита**. Он включает наглядные пособия: лесенка ступеней и клавиатура, таблицы ступеней, тональностей, интервалов и аккордов. Раздаточный материал разнообразен. Это карточки для ритмических диктантов и для структурного анализа (они позволяют наглядно закрепить полученные знания, экономят время на уроке, делают работу над ритмом, слуховым анализом интервалов и анализом формы мелодий более интересной, вносят игровые элементы в учебный процесс); ритмические партитуры и упражнения; творческие задания (досочинение мелодий, сочинение ритмического аккомпанемента, стихотворные тексты для сочинения и записи ритмов и мелодий); карточки-интервалы (для слухового анализа); карточки с названиями тональностей; интервально-аккордовые карточки – для игры гамм, аккордов и интервалов; занимательные странички (музыкальные ребусы, кроссворды, загадки, песенки, стихи, сказки, которые позволяют детям быстрее усваивать теоретические сведения в игровой форме).

Практические материалы преподавателя Е.Ю. Логшиной наряду с традиционными, включают и мультимедийные, такие, как интерактивные презентации «Тритоны», «Характерные интервалы» (автор Е.В. Покровская); интерактивные игры «Интервалия» (автор Л.В. Кокарева), «Лады на слух» (автор Ю.В. Савватеева); ритмические упражнения («Веселые ритмы», «Дождь», «Паровоз» автор Л.И. Осенчук), мультимедийные пособия В.В. Ткачевой для освоения нотной грамоты начинающими – «Нотоговорки», «Домик длительностей», «Веселые нотки» и другие; видеодиктанты (авторы Л.К. Карпенская, Л. Сидоркина); игры-тренажеры В.В. Ткачевой «Я знаю интервалы», «Экзамен в мультяшной школе», «Повторим тональности»; видеопособия для работы над интонированием (автор Т.А. Боровик).

Справочные материалы по предмету «Сольфеджио» включают глоссарий. За основу глоссария нами используется пособие Е.Н. Минченко⁴². Для обучающихся составлены своды правил по каждому классу. Эти правила имеет каждый из обучающихся. Кроме того, в данный раздел УМК входят информационные ресурсы: список образовательных музыкальных сайтов в помощь учащимся.

Основой *контролирующего раздела* является фонд оценочных средств. Его формирование происходит поэтапно. На первом этапе сформирован паспорт фонда оценочных средств, включающий график аттестации и форм контроля, виды и содержание аттестации, критерии оценивания, контрольные требования на разных этапах обучения, порядок и формы проведения итоговой аттестации, критерии оценивания устных и письменных форм, применяющихся для итоговой аттестации. Кроме того, нами сформированы примерные планы к контрольным урокам по полугодиям, тестовые задания для текущего и промежуточного контроля, письменные проверочные работы различных уровней сложности по пройденным темам, а также проверочные работы для контрольных

⁴² Минченко Е.Н. Элементарная теория музыки в курсе сольфеджио для детских музыкальных школ и школ искусств. Учебно-справочное пособие. – М., 2011.

уроков в конце каждого полугодия. Все материалы ежегодно пополняются, обновляются и редактируются. Кроме того, каждый преподаватель имеет в своем арсенале контрольные и проверочные работы, тесты, составленные на основе уже написанных образцов.

В ведомостях успеваемости представлены сведения о текущей и промежуточной успеваемости по каждому классу, что позволяет проследить за динамикой успеваемости обучающихся из года в год.

Формирование УМК – это не только организация процесса обучения, но и систематизация, обобщение накопленного педагогического опыта, анализ педагогической деятельности. Это возможность корректировать проверенные методы и средства обучения и применять новые. Это мощный стимул для самореализации педагога, способ укрепления мотивации педагогов к совершенствованию своих профессиональных компетенций.

Список литературы:

1. Минченко Е.Н. Элементарная теория музыки в курсе сольфеджио для детских музыкальных школ и школ искусств. Учебно-справочное пособие. – М, 2011. – 80 с.
2. Шешукова О.В. Современный подход к формированию учебно-методического комплекса в период перехода на реализацию ДПОП в сфере искусств // Реформирование системы образования сферы культуры и искусства в Сахалинской области: Материалы областной научно-практической конференции, посвященной 55-летию основания Сахалинского колледжа (г. Южно-Сахалинск, 26-27 ноября 2014 г.) / ред.-сост. Н.А. Мамчева. – Южно-Сахалинск: изд-во СахГУ, 2014. – С. 182–184

МАМЧЕВА Наталья Александровна, канд. иск.

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Написание диктанта – одна из наиболее важных и сложных форм на уроке сольфеджио. Этой теме посвящено много литературы, и все же она остается актуальной на сегодняшний день. В Сахалинском колледже мы обращаемся к этой теме в рамках изучения предмета «Методика преподавания сольфеджио», на котором студенты-теоретики познают основы преподавания этого предмета. Мы рассматриваем классификацию диктантов и методику их написания.

Диктанты можно разделить по разным критериям. Диктанты бывают: письменные и устные, мелодические и ритмические, текущие и контрольные, показательные, эскизные, разрезные, тембровые, самодиктанты, диктанты с ошибками, диктанты-вариации и др.

Для *устных* диктантов используются короткие мелодии. При работе над устным диктантом мелодию надо выучить, спеть с названием нот, желательнее проиграть на «немой» клавиатуре. Такие диктанты значительно экономят время на уроке.

Текущие (с предварительным устным анализом) и контрольные (без анализа, проводятся раз в месяц) соотносятся примерно 3 : 1. Не надо часто писать контрольные диктанты, особенно в младших классах. Надо сначала научить ребенка писать диктанты, а это длительный процесс. Предварительный разбор обычно занимает 5–10 минут. Такую форму целесообразнее использовать в младших классах, а также при записи мелодий, в которых появляются новые элементы музыкального языка. Контрольные диктанты записываются учениками в течение установленного времени, при определенном числе проигрываний (обычно 10). Вначале диктант играется 2-3 раза подряд, в это время учащиеся слушают и запоминают мелодию. Затем он играется еще несколько раз с интервалом 2-3 минуты (к концу режы). Такие диктанты рекомендуется для средних и старших классов, когда ученики научатся самостоятельно анализировать мелодию

Показательный диктант: педагог записывает диктант на доске с помощью учеников. Такой диктант я часто практикую со студентами I курса в 1-м семестре, когда объясняю, как надо писать диктант. Вместе с учениками мы анализируем все стороны мелодии, записываем ее, соблюдая определенный алгоритм. Повторяем это на нескольких уроках, чтобы у ребят закрепилась определенная последовательность написания.

Эскизный диктант пишется фрагментарно. Можно написать, например, начало первого предложения и все второе, записать только секвенции, записать начало и конец предложения, записать фразу с кульминацией. Необходимо научить учеников писать диктант фрагментарно, акцентировать важные, запоминающиеся моменты, чтобы дети не писали его только подряд – с первой ноты до последней.

В младших классах ДМШ можно писать *разрезной* диктант: складывать его из готовых фрагментов. Это учит детей находить логику в построении мелодии, развивает внутренний слух, так как ребенок должен услышать написанные ноты и соотнести их со звучащей мелодией.

Существуют аудио-записи *тембровых* диктантов, предназначенные для учащихся старших классов ДМШ. Такие диктанты полезны тем, что перед их написанием нужно правильно услышать тембр инструмента, а также регистр, в котором звучит мелодия. Ребята обогащают свой слуховой опыт, соприкасаясь с богатством разнотембровой инструментальной и вокальной музыки. В колледже искусств мы используем эту форму работы со студентами-первокурсниками (иногда – второкурсниками). Они пишут тембровые диктанты дома, по одному диктанту в неделю. Такая регулярная работа активизирует слух учащихся. При написании тембровых диктантов в качестве музыкального материала можно использовать CD диск из учебного пособия

Т. Литвиновой «Тембровое сольфеджио»⁴³. В нем представлено более 300 инструментальных примеров.

Ученики любят писать *диктанты «с ошибками»*. В диктанте содержатся в среднем 5–8 ошибок, ошибки могут быть ритмические, мелодические, в записи размера, тональности. Ученик должен предварительно ознакомиться с диктантом, пропеть его внутренним голосом. Затем при проигрывании педагогом диктанта ученик должен найти отличия. Подобные диктанты содержатся в пособии Г.Ф. Калининой⁴⁴, в пособии Ю. Фроловой⁴⁵. Диктанты «с ошибками» стали традиционными на Областных музыкально-теоретических олимпиадах, а также на Всероссийской олимпиаде по музыкально-теоретическим дисциплинам, проходящей в г. Владивосток.

Самодиктант – это запись знакомой мелодии. Его можно проводиться в классе или давать как домашнее задание. В этой форме диктанта снимается одна трудность – запоминание мелодии. Внимание концентрируется на анализе мелодико-ритмических особенностей темы. Такие диктанты интересны ученикам, так как они «кодируют» нотными знаками знакомую мелодию.

Диктант-вариация: педагог записывает на доске мелодию, дети ее сольфеджируют, затем педагог играет вариацию на эту мелодию и дети сами записывают эту вариацию. Ребенок сравнивает каждую вариацию с исходной темой, находя отличия.

Ритмические диктанты пишут, в основном, в начальных классах. Предварительно надо сыграть мелодию, затем дети прохлопывают ее ритм, шагают (доли-четвери) хлопают ритм; проговаривают ее ритмослогами. Можно складывать диктант из ритмических карточек. Для записи ритма можно использовать ритмическую строчку. Ритмические диктанты предлагаются в учебнике Г.Ф. Калининой «Занимательные диктанты»⁴⁶. В старших классах ритмические диктанты пишутся на определенные темы: «Триоль», «Синкопа», «Пунктирный ритм» и др.

Рассмотрим, как можно написать ритмический диктант в подготовительном классе. Для примера возьмем песню «В погреб лезет Жучка» из пособия И. Москальковой, М. Рейниш «Уроки сольфеджио в дошкольных группах детских музыкальных школ»⁴⁷:



В по-греб ле-зет Жуч-ка, с не-ю кот. Ес-ли в не-бе туч-ка, дождь пой-дет.

Перед выкладыванием ритмических карточек необходимо проделать следующие упражнения:

- пропеть песню со словами;
- пропеть со словами и прохлопать ритмический рисунок;
- пропеть «про себя» и прохлопать ритмический рисунок (педагог в это время проигрывает диктант);
- можно прошагать и прохлопать ритм;
- прохлопать ритмический рисунок и пропеть с названием ритмослогов;

⁴³ Литвинова Т. Тембровое сольфеджио: учебное пособие для развития тембрового слуха, предназначенное для учащихся ДМШ и ДШИ, студентов музыкальных колледжей и музыкальных факультетов ВУЗов. – СПб.: Союз художников, 2013. – 139 с.

⁴⁴ Калинина Г.Ф. Музыкальные занимательные диктанты. Для учащихся 4-7 классов ДМШ и ДШИ. – М.: ОАО «Домодедовская типография», 2013. – 32 с.; Калинина Г.Ф. Музыкальные занимательные диктанты. Младшие классы. – М.: ОАО «Домодедовская типография», 2014. – 32 с.

⁴⁵ Фролова Ю.В. Музыкальные диктанты: учимся писать быстро, легко и правильно: подготовительный и первый класс ДМШ. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. – 63 с. + CD диск.

⁴⁶ Калинина Г.Ф. Музыкальные занимательные диктанты. Для учащихся 4-7 классов ДМШ и ДШИ. – М.: ОАО «Домодедовская типография», 2013. – 32 с.; Калинина Г.Ф. Музыкальные занимательные диктанты. Младшие классы. – М.: ОАО «Домодедовская типография», 2014. – 32 с.

⁴⁷ Москалькова И., Рейниш М. Уроки сольфеджио в дошкольных группах детских музыкальных школ. – М.: Музыка, 1998. – С. 24.

- выложить ритмическими карточками.

В качестве материала для диктанта желательно использовать примеры из художественной литературы (можно брать примеры из музыкальной литературы, из репертуара по специальности), чередовать их с инструктивными диктантами. На ранних этапах в начальных классах нужно использовать запись знакомых мелодий, темы с повторяющимися элементами, короткие попевки. Для начального этапа в качестве материала для диктанта надо выбирать *знакомые* детям мелодии. Во-первых, такой навык реально востребован в жизни (ребенок хочет подобрать мелодию популярной песни). Во-вторых, запись хорошо известной музыки придает этому процессу увлекательность, эмоциональную мотивацию, а значит – снимает психологический зажим у ученика, исключает ситуацию стресса. Прежде чем провести такой музыкальный диктант, педагог должен быть уверен, что данная музыка хорошо знакома всем детям в группе. Можно выучивать песню-диктант заранее – за 3-4 урока до записи. И только тогда когда нотная запись знакомой музыки не вызывает у детей затруднения и является пройденным этапом, можно приступить к следующему.

Переход к диктанту в его традиционном понимании (запись незнакомой мелодии) может вызвать у учеников определенные опасения. Для того чтобы снять эти трудности, Татьяна и Арсен Камаевы рекомендуют следующий игровой тренинг⁴⁸. Настроив детей в определенной тональности, педагог садится за фортепиано, дети выстраиваются к нему спиной в колонну. Педагог играет небольшую музыкальную фразу (5-6 звуков), после чего первый ребенок должен пропеть на нейтральный слог мелодию, а затем подобрать ее на инструменте. Сыграв правильно, ребенок занимает последнее место в колонне («Ручеек»). Эту форму работы делают эффективной следующие элементы: дети сами решают задачу; присутствует момент состязательности; дети не статичны, находятся в движении.

Существуют разные способы написания диктанта. Кто-то из педагогов начинает с записи ритма, выписывая над нотоносцем ритмическую схему, кто-то начинает с записи мелодии. Мы считаем, что надо одновременно записывать высоту звуков и ритм (по фразам, мотивам, предложениям).

Обозначим примерный алгоритм записи мелодических одноголосных диктантов.

1. Определить музыкальный размер диктанта.
2. Определить структуру: тип периода, количество предложений, фраз.

Перед слуховым вниманием «мелодия предстает одновременно и как целостная структура, и как развертывающийся процесс. Первая задача слуха – расчлнить целое на части (большие и малые), вторая – соотнести и связать эти мелодические блоки в единое целое»⁴⁹.

3. Назвать тональность, поставить ключевые знаки.

Проанализировать линию движения мелодии, выделить основные типы мелодической линии: поступенное движение (по гамме), опевание, скачок (определить какой интервал, на каких ступенях тональности), движение по звукам аккорда.

4. Ладовое осознание:

- определить звуки в начале и конце каждой фразы,
- сверять звуки с тоникой или между собой,
- выделить опорные звуки мелодии,
- если тональность минорная, надо подумать о том, какой вид минора используется (натуральный, гармонический или мелодический) и внимательно проверить VI и VII ступени тональности (знаки).

(3-й и 4-й пункты можно анализировать одновременно).

⁴⁸ Камаева Т., Камаев А. Может ли сольфеджио быть азартным // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика XXI, 2009. – С. 28-40.

⁴⁹ Масленкова Л.М. Интенсивный курс сольфеджио. – СПб.: Союз художников, 2003. – С. 144.


5. Определить интервалы:

- при больших скачках,
- при записи мелодии с отклонениями, модуляцией.

6. Проанализировать ритм.

Прохлопать ритмический рисунок, проговорить ритмослогами. Ногой стучать доли, руками прохлопать ритм и одновременно проговорить его ритмослогами. Полезно использовать приемы дирижирования, тактирования. Дирижирование делает наглядным доли, а тактирование помогает тактильно ощутить и услышать доли.

При сложных ритмах можно использовать дробное дирижирование (1-и 2-и 3-и), с показом пульсации восьмыми нотами. Кроме этого, мы в своей практике используем дробное тактирование: показываем пульсацию восьмыми нотами с помощью легких ударов указательным (*раз*) и средним пальцем (*и*): 1-и 2-и 3-и. При этом надо внимательно считать: сколько восьмых длительностей («пальчиков») в звучащей ноте, или сколько звуков (16-х) приходится на одну восьмую («пальчик»).

При использовании сложных ритмических фигур с шестнадцатыми нотами мы применяем дробное тактирование 16-ми. Движение 16-х нот (в четвертной доле) показываем поочередными быстрыми легкими прикосновениями 4-х пальцев – указательный, средний, безымянный, мизинец. Если ученику все же трудно понять ритмическую фигуру, например, , то движение пальцев замедляется («как в замедленной съемке»).

Такое дробное восприятие значительно облегчает понимание сложных ритмических рисунков.

7. При написании диктанта желательно одновременно оформлять высоту и ритм.

Рассмотрим на примере, как можно записать музыкальный диктант. Для примера возьмем диктант № 336 из сборника Ж. Металлиди, А. Перцовской⁵⁰ (тема – ладовая альтерация):



Диктант рекомендуется исполнять 8-10 раз. Вначале сыграть 2-3 раза для общего знакомства. Первое исполнение – выразительное, в темпе, необходимо пробудить внимание, интерес детей. Остальные проигрывания – медленнее. Определяем, что диктант написан в размере $\frac{3}{4}$, начинается со слабой доли. Для определения размера можно использовать методику И. Москальковой, М. Рейниш⁵¹:

- дети ритмично прошагивают доли в пьесе,
- прошагивают рукой по колену (по столу),
- прошагивают рукой по колену, выделяя сильную долю ударом двух рук,
- прошагивают рукой по колену, на сильную долю говорят «раз»,
- прошагивают рукой по колену, считают все доли: «раз, два, три»,

В результате определяется размер – трехдольный.

Далее необходимо осознать структуру диктанта. Данный диктант представляет собой квадратный период. Первое предложение состоит из фразы и двух секвентных мотивов. Второе предложение состоит из двух фраз.

Следующий этап – ладовое осознание: определяем звуки в начале и в конце фраз. При записи диктанта надо обращать внимание на сильные доли – опорные звуки. Для осознания ладовой ступени можно постепенно допеть ее до тоники. Мелодия начинается с

⁵⁰ Металлиди Ж., Перцовская А. Музыкальный диктант. – М., 1980.

⁵¹ Москалькова И., Рейниш М. Уроки сольфеджио в дошкольных группах детских музыкальных школ: Методическое пособие. – М.: Музыка, 1998.

III ступени G-dur, заканчивается на ноте «ре», в тональности доминанты – D-dur. В первой фразе поется V ступень («ре») с помощью альтерированного звука «до#» (IV повышенная ступень). Выясняем шаг секвенции используемой в последующих мотивах – секунда – и интервалы, на которые движется мелодия внутри звена – кварта и секунда. В начале второго предложения применяется альтерация – поется III ступень («си») с помощью хроматического звука «ля#» (II повышенная ступень).

Другая методика записи диктанта рекомендуется Т. Камаевой, А. Камаевым⁵². При непосредственной записи диктанта надо:

- при первом проигрывании: после ладовой настройки нужно услышать первый и последний звуки и записать их без длительностей;

- при втором проигрывании: услышать и обозначить второй звук мелодии и ждать ее окончания – каденционный оборот, который нужно пропеть про себя несколько раз и записать (без длительностей);

- при третьем проигрывании: если у ребенка есть опыт записи знакомой музыки, он может записать размер и сделать тактовую разметку;

- при четвертом проигрывании: если ученик справляется с тренингом по подбору мелодических фраз на инструменте, он может пропеть про себя отдельные мелодические обороты диктанта и записать их в перерыве между проигрываниями;

- все последующие проигрывания ребенок сосредоточен на ритме.

При этом способе используется стенографическая запись (быстрая запись: педагог играет, и в это время ученик быстро записывает ноты). При такой стенографии на полноценную запись нот во время звучания нет времени. Во время проигрывания они фиксируются на нотном стане легкими штрихами, которые оформляются должным образом в перерывах между проигрываниями. Музыкальный ритм отражается в расстоянии между штрихами-нотами: короткие ноты записываются близко, а длинные – далеко друг от друга.

Психологический совет: не называть этот вид деятельности на уроке диктантом. С диктантом как формой работы ученики знакомы в общеобразовательной школе, и это может вызвать негативные ассоциации. Можно сказать: «А сейчас – музыкальная шифровка».

Как правило, учащиеся должны писать диктант молча, основываясь на внутреннем слухе. Однако «тем, у кого внутренний слух еще слабо развит и музыкальные представления непрочно, можно разрешать тихо напевать вслух при записи, чтобы приучить к точности интонации, к более ясному различению звуковысотных взаимоотношений звуков. Только постепенно, приучая учеников напевать все реже и тише, можно, развивая их внутренний слух, воспитать точность слуховых представлений и тем самым сделать ненужным напевание вслух»⁵³.

Существуют различные формы проверки диктантов. Диктант можно:

- выучить наизусть;
- спеть или сыграть в данной тональности;
- транспонировать – устно, письменно или за инструментом.

Домашние задания с участием диктанта также разнообразны:

- подобрать аккомпанемент;
- подобрать второй голос;
- транспонировать устно (петь, играть), письменно;
- самодиктант;
- диктанты на дисках: Ю. Фроловой, Ж. Металлиди, Т. Литвиновой.

⁵² Камаева Т., Камаев А. Может ли сольфеджио быть азартным // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика XXI, 2009. – С. 28-40.

⁵³ Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. – М.: Музыка, 1975. – С. 134.

Освоению новых трудностей в диктанте всегда должна предшествовать проработка их в других формах работы: в интонационных упражнениях, анализе на слух, чтении с листа. Надо помнить, что запись диктанта – не только специальное упражнение для развития слуха, памяти, практического умения записывать музыку, но и средство для воспитания общей музыкальности.

Список литературы:

1. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. – М.: Музыка, 1975. – 160 с.
2. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика-XXI, 2009. – 224 с.
3. Калинина Г.Ф. Музыкальные занимательные диктанты. Для учащихся 4-7 классов ДМШ и ДШИ. – М.: ОАО «Домодедовская типография», 2013. – 32 с.
4. Калинина Г.Ф. Музыкальные занимательные диктанты. Младшие классы. – М.: ОАО «Домодедовская типография», 2014. – 32 с.
5. Камаева Т., Камаев А. Может ли сольфеджио быть азартным // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика XXI, 2009. – С. 28-40.
6. Литвинова Т. Тембровое сольфеджио: учебное пособие для развития тембрового слуха, предназначенное для учащихся ДМШ и ДШИ, студентов музыкальных колледжей и музыкальных факультетов ВУЗов. – СПб.: Союз художников, 2013. – 139 с. + CD диск.
7. Масленкова Л.М. Интенсивный курс сольфеджио. – СПб.: Союз художников, 2003. – 176 с.
8. Москалькова И., Рейниш М. Уроки сольфеджио в дошкольных группах детских музыкальных школ: Методическое пособие. – М.: Музыка, 1998.
9. Фролова Ю.В. Музыкальные диктанты: учимся писать быстро, легко и правильно: подготовительный и первый класс ДМШ. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. – 63 с. + CD диск.

ЛЕТУНОВ Евгений Николаевич

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

РОЛЬ АККОРДОВ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ. АСПЕКТЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

В связи с переходом на новые Федеральные государственные требования в сфере начального музыкального образования меняется подход к изучению теоретических предметов. Изучение дисциплины «Элементарная теория музыки» должно проходить на более высоком профессиональном уровне, с углубленным изучением всех тем. В этом отношении вопрос роли и значения аккордов в музыкальных произведениях композиторов разных эпох и направлений можно рассматривать в ином освещении. Иной взгляд на изучение аккордики не означает отказ от стандартных методик, выработанных ранее. Также важным остается рассмотрение структуры аккордов, их функционального значения в ладу и тональности.

Нам кажется, что круг аспектов взаимоотношений аккордов не следует ограничивать уже известными и апробированными понятиями. Необходимо расширить этот круг, включив такие аспекты, как то:

- аккорды и фонизм,
- аккорды и функциональность в более широком значении,
- аккорды и жанр,
- аккорды и музыкальная форма.

В связи с постановкой такого вопроса, мы предлагаем анализ ряда произведений композиторов разных эпох, в которых на наш взгляд просматриваются перечисленные аспекты взаимоотношений аккордов.

Аккорды и фонизм И.С. Бах. Хорал A-dur

Начальное четырехтактовое построение даёт представление о тональности A-dur. Преобладает структура трезвучий и достаточно красочное их сопоставление – T, VI, III, S. Вторая фраза продолжает мысль A-dur, но с подключением отклонения в параллельную тональность (fis-moll). Далее момент усложнения: после тоники появляется отклонение – доминанта и тоника параллельной тональности, затем вновь возвращение в основную тональность. Вторая фраза утверждает A-dur. Во второй фразе появляются более сложные аккорды – II₆₅, обращения трезвучий.

Третья фраза начинается также с T₅₃, но теперь усиливается роль доминанты в параллельной тональности. Фраза заканчивается в fis-moll. Начальное экспозиционное изложение хорала представлено ясным, функциональным, структурным и тональным вариантом изложения, где основным критерием является соотношения аккордов тоники и VI ступени. Возникает так называемый эффект «игры света и тени». Это предвосхищает особенности романтической гармонии.

Теперь мы рассмотрим пример из творчества композитора эпохи романтизма.

Ф. Мендельсон-Бартольди. Песня без слов №4 A-dur.

В данном произведении в начальном экспозиционном изложении первой части присутствует такой же функциональный, структурный и тональный процесс, как в предыдущем примере. В произведении романтика не столь разнообразно представлена аккордика побочных ступеней. В этом построении используются трезвучия и обращения главных функций. В начальном изложении звучит следующий оборот: T₅₃-D₅₃-T₅₃-VI₅₃-II₆. Затем возникает отклонение в fis-moll средствами, аналогичными, как у Баха – II₅₃, D и

t₅₃, которое тут же превращается в аккорд VI ступени A-dur, и подготавливает звучание доминанты в виде септаккорда с секстой и разрешением в T основной тональности. Второе предложение звучит аналогично первому с небольшими мелодическими изменениями в верхних и средних голосах.

И.С. Бах. Прелюдия № 1 C-dur (I том ХТК)

Композитор использует аккорды, как трёхзвучные, так и четырёхзвучные в основном виде и в обращении. Функционально очень широкий круг аккордов. Здесь и главные функции (T, D, S) и побочные в виде трезвучий и обращений, но наиболее ярко здесь представлена группа септаккордов. Это D₇, II₇ и VII₇ в основном виде и в обращении, а также ряд побочных септаккордов: T₂, S₂. В отдельных фрагментах используются хроматические аккорды двойной доминанты. Рассмотрим несколько подробнее, наиболее интересные построения.

В экспозиции звучит полный гармонический оборот в виде последовательности T₅₃, II₂, D₅₆ и T₃₅. Далее звучит VI₆, который приравнивается к II₆ ступени в связи с модуляцией в тональность доминанты, так как весь следующий раздел до 11-го такта связан с переходом и утверждением доминантовой тональности. D₂ разрешается в T₆, затем звучит S₂, II₇, D₇ и T. Далее происходит возвращение в основную тональность, но более усложнённое. После тоники G-dur композитор возвращает через отклонения в d-moll основную тональность, используя новое средство развития: хроматическую секвенцию, в которой участвует напряжённый ум. VII₅₃ сначала в d-moll, а затем в C-dur. Затем происходит закрепление основной тональности C-dur аккордовыми средствами, которые уже звучали при модуляции в G-dur. Это S₂ (большой мажорный) с переходом в II₇, D₇ и T.

Заключительное построение прелюдии связано в основном с использованием группы септаккордов, как диатонических, так и хроматических. Но основной акцент композитор вновь делает на напряжённое звучание уменьшенных вводных аккордов как VII ступени, так и двойной доминанты. Отголоском звучит S₇, который был представлен в первых двух разделах в виде обращения. На наш взгляд, интерес представляет появление в заключительном построении вначале доминантового, а затем тонического органного пункта, которые создают достаточно острую и неестественную звучность, и в целом просветлённо звучащая прелюдия обретает некоторый элемент напряжённости. Структурно аккорды расположены по квартам. В конце вместо ожидаемой тоники возникает отклонение в тональность субдоминанты. В целом в прелюдии используются аккорды чаще в обращении, чем в основном виде (тоническое трезвучие звучит всего 4 раза).

В творчестве второго яркого представителя эпохи барокко мы также встречаем примеры использования побочных септаккордов, но в отдельных случаях они используются в диатонической секвенции. **Так в сарабанде из оперы «Альмира» Г.Ф. Генделя** в тональности соль минор возникает следующая аккордовая последовательность: T₅₃, S₇, трезвучие VII_n, III₇, VI₇, II₇, D₇, T₃₅, D₃₅. Таким образом, кроме начального и заключительного звучания главных трезвучий тоники и доминанты все остальные аккорды представлены группой побочных септаккордов, кроме II₇ и D₇.

Шуман «Я не сержусь»

Более широко по сравнению с примером из произведений Иоганна Себастьяна Баха использует Роберт Шуман группу основных и побочных септаккордов в одном из номеров вокального цикла «Любовь поэта» «Я не сержусь». Номер также звучит в светлой тональности C-dur, но насколько она светлая? Уже в экспозиции в начальном изложении звучит гармонический мажор и II₇ ступени придаёт напряжённый окрас звучания.

Естественно это связано с мелодией, но гармоническое сопровождение в этом номере играет очень важную роль. В нём появляются все септаккорды: и главные и побочные, как в основном виде, так и в обращении, кроме III_7 основной тональности C-dur.

Вероятно, это закономерно, так как аккорд III ступени, Шуман трактует, как натуральную доминанту параллельной тональности a-moll. Он прибегает к ней к связующему разделу между I и II частями. На появление большого количества септаккордов в основном виде и в обращении влияет диатоническая секвенция, которая наиболее объёмно проявляется во втором разделе. В заключение номера автор включает ещё и хроматическую секвенцию, намечая отклонение в d-moll, но не разрешая в тонику, а переводя доминанту с секстой в II_7 гармонического C-dur. Завершение в целом связано с использованием более простых средств аккордики: основные трезвучия и доминантсептаккорд.

Рассмотрев пять примеров из разных музыкальных эпох, мы можем сделать вывод, что в творчестве романтиков находят применение группы аккордов, которые встретились в творчестве ярких представителей эпохи Барокко.

Аккорды и функциональность Л. ван Бетховен. Соната op.14 №2, часть II

В отдельных примерах венского классика встречается целенаправленное использование аккордов одной функциональной группы. В экспозиционном разделе II части сонаты Бетховена, которая написана в простой двухчастной форме, многократно повторяются аккорды тонической и доминантовой групп. Это и T_{53} и сектаккорд, доминантовый септаккорд и его обращения. Наиболее широко и целенаправленно композитор акцентирует внимание на D_{43} . Композитор 10 раз озвучивает данный аккорд, используя его в различных оборотах, как в основной тональности, так и при отклонении в родственные тональности: в параллельную тональность, тональность доминанты, тональность субдоминанты и её параллели (d-moll), но самым главным моментом можно считать протяженное звучание этого аккорда в заключительном построении. Это как бы итог концентрированного использования этого созвучия. Наряду с этим обращением из группы доминант мы встречаем основное трезвучие, сектаккорд, септаккорд. В дополнении, которым Бетховен завершает изложение темы, звучит хроматическая секвенция с отклонениями в ряд тональностей благодаря последовательности $\text{D}_7\text{-T}_{53}$. Тональный план таков: C-dur, d-moll, e-moll, затем закрепление основной тональности.

А.С. Даргомыжский. Романс «Мне грустно»

На наш взгляд, в романсе А.С. Даргомыжского «Мне грустно» композитор большую роль отводит аккордам II ступени. Это в первую очередь II_{65} и II_{43} . Романс звучит в минорной тональности (d-moll). Указанные аккорды создают достаточно напряженный эффект звучания. Автор включает их в начальном построении, в разделе репризы и, самое интересное, в заключительном разделе, как бы концентрируя внимание на этих аккордах в связи с содержанием романса, подчёркивает грусть и печаль героя. Эти аккорды включены в заключительный раздел в партии сопровождения.

Наряду с этой группой аккордов в романсе встречаются достаточно напряженный аккорды группы двойной доминанты (хроматические аккорды) и совсем неожиданно звучит сектаккорд и трезвучие II низкой ступени, вступая в противоречие с поэтическим текстом. Эти аккорды звучат на словах «...и тоской», а затем происходит возвращение в основную тональность.

Таким образом, автор подчёркивает роль аккордов субдоминантовой группы.

Аккорды и жанр И.С. Бах Прелюдия и фуга №8. (1 том ХТК)

В одном из ярких примеров ХТК в 8-й прелюдии и фуге в необычном тональном соотношении прелюдия представлена на наш взгляд интересным и необычным образцом соединения активного использования аккордов различной структуры и функциональной значимости аккордов в сочетании с жанром сарабанды. Жанр сарабанды в этом примере определён медленным темпом, трёхдольным метром и размером 3/2 и, самое главное, мерным звучанием аккордов на протяжении всего произведения. Начало прелюдии представлено простым аккордовым построением $T_{53} - S_{64} - VII_{53} - T_{53}$, которое прозвучит и в окончании произведения с завершением на мажорном трезвучии тоники (характерный приём в произведениях Баха завершать минорные построения мажорной тоникой), тем самым создаётся своеобразная арка, обрамляющая всё произведение. Далее мы рассмотрим роль ряда аккордов, которые отображают характер сарабанды: напряженность, элемент драматизма и специфику жанра.

В экспозиционном разделе прелюдии (мы предполагаем трёхчастность построения) композитор использует в основном трезвучия и обращения главных функций, но в отдельных случаях превращает новый аккорд в доминанту тональности, куда происходит отклонение. Так на рубеже 5-го и 6-го такта происходит отклонение в тональность VI степени (Ces-dur), благодаря трезвучию III степени основной тональности. Дальнейший путь изложения аккордов связан с переходом в тональность субдоминанты и возвращением в основную тональность. В момент переключения в исходную тональность автор начинает озвучивать ум.VII₇, который в дальнейшем будет играть важную роль в создании напряженно звучащего образа жанра сарабанды. Этот аккорд будет проходить в разных тональностях и не только в гомофонном изложении. В одном из фрагментов во втором разделе звучность этого аккорда представлена в имитации (полифонический приём), что ещё более усиливает значимость этого созвучия. Вернёмся к экспозиционному разделу. Первый раздел заканчивается в тональности натуральной доминанты (b-moll). Аккорды, которые использует композитор при модуляции, весьма традиционны, но в одном фрагменте звучит IV₇ тональности b-moll, создавая с одной стороны мягкость звучания, с другой расширяя круг применяемых аккордов. Начало второго раздела и последующее изложение музыкального материала связано в первую очередь с использованием ум.VII₇, который звучит в ряде тональностей: as-moll и es-moll.

В момент появления тоники основной тональности, которая связана с третьим разделом формы, неожиданно звучит секстаккорд II низкой степени, являясь своего рода кульминацией, разрядкой напряженного звучания минорной сферы прелюдии, тем самым предвосхищая мажорное окончание всего произведения. Но напряжение продолжается и в дальнейшем изложении заключительного раздела. В мелодическом монологе после секстаккорда II низкой степени последующее аккордовое изложение связано с кадансированием в основной тональности. Но разрешение D происходит в VI₇, который в дальнейшем переходит в доминанту тональности as-moll.

Заключительным кульминационным моментом можно считать звучание опять уменьшенного вводного септаккорда и его последующим мелодическим изложением в верхнем голосе. Заключительный каданс разрешается ещё в одну доминанту – D₇ субдоминанты. Его разрешение автор связывает не с трезвучием, а квартсекстаккордом, таким образом, подводя нас к завершающему обороту, с которого началась прелюдия.

Таким образом, рассмотрев использование аккордов в данном произведении, можно сделать вывод о целенаправленности использования аккордики в раскрытии характера и, что более важно, жанра данного примера.

Аккорды и форма Р. Глиэр. «В полях»

В пьесе, которая написана в простой трёхчастной форме, Р.М. Глиэр использует разнообразные аккордовые средства для характеристики образа произведения, светлого, мажорного в крайних разделах и с элементом минорного оттенка, контрастирующего во второй части.

Более подробно рассмотрим экспозиционный раздел. Начальное построение представляет собой последовательность красочно звучащих аккордов с чередованием мажорных и минорных трезвучий в основе. Это аккорды тоники, VI ступени, субдоминанты. С появлением II₇ включается септаккордовость и в заключительное построение – это череда II₇ в натуральном, а затем в гармоническом мажоре, и D₇ с разрешением, переходящий в доминанту с секстой и D₂. В этом построении ощущается романтическое чередование аккордов по принципу «игры света и тени», что встречалось в рассмотренных ранее примерах.

Второй раздел первой части продолжает линию вступительного построения, но с усилением звучания более сложных аккордов, в частности D₉ в хроматическом изложении, предполагающее разрешение в далёкую тональность Dis-dur, но с неожиданным красочным разрешением в тонику ре мажора, тональность на хроматический полутон ниже ожидаемого. Последующая секвенция звучит на секунду ниже, также с использованием D₉, в нотации cis-moll, но разрешение происходит также в другую тональность C-dur. Тоника этой тональности возвращает нас в основную тональность через минорную субдоминанту, II₇ и окончание на D₅₃ E-dur. Аналогичные чередования аккордов возникают в третьей части – репризе, только с тем отличием, что всё построение заканчивается на тонике основной тональности.

Средний раздел (II часть) пьесы представляется нам последовательностью секвенции восходящего направления по терциям. Тональности, которые использует автор, родственны основной тональности E-dur. Это gis-moll, H-dur и наметившееся звучание Dis-dur (вспомним D₉ из первой части), но завершение второй части происходит в доминанту основной тональности пьесы.

Терцовый ряд тональностей второй части связан с чередованием простых аккордов в первом разделе секвенции, более усложненном в первом звене (H-dur) и долгим чередованием D₇ в завершающем разделе, что также создаёт явный элемент колорита. Можно считать, что форма всей пьесы дала возможность композитору использовать более сложные аккорды в крайних разделах и несколько упростить аккордику в середине, создав, таким образом, определённый контраст.

Р. Глиэр. Прелюдия op.43 № 1

Аналогичными приёмами контрастирования аккордов между частями воспользовался Р.М. Глиэр в прелюдии op.43 №1 Des-dur. Данное произведение также написано в простой 3-х частной форме. В первой части происходит красочное колористическое сопоставление аккордов и тональностей в мажорно – минорной системе. Кроме основной тональности звучат: b-moll, A-dur, fis-moll, f-moll, c-moll. Данный круг тональностей возникает на основе параллельности, одноименности и энгармонизма. Аккорды, которые использует автор – это трезвучия главных ступеней и ряд септаккордов (II₇, D₇, DD₇).

Вторая часть прелюдии представляется нам ярким колористическим звучанием Ув.53 в минорных тональностях: b-moll, es-moll, as-moll, которые возникают в процессе хроматической секвенции. Увеличенный аккорд выполняет одновременно функцию III ступени и альтерированной доминанты при отклонении в VI ступень ранее перечисленных тональностей.

В завершении построения композитор также озвучивает увеличенный аккорд, представляя его альтерированной доминантой, которая возвращает в основную тональность (Des-dur) III части – репризы.

В творчестве русских композиторов конца XIX – начала XX века это не единственный пример использования увеличенного аккорда. В прелюдии op.11 №4 e-moll А.Н. Скрябина в экспозиционном разделе также звучит трезвучие III ступени, и композитор использует также хроматическую секвенцию на кварту.

Рассмотренные примеры в различных аспектах использования аккордов представляется нам достаточно интересными, так как дают возможность расширить значимость аккордики в более широком и разнообразном их применении и значении.

Думается, такой подход к анализу аккордики сыграет важную роль в дальнейшем обучении и даст возможность нового видения данной темы не только в курсе теории музыки, но также и других теоретических дисциплин, таких как гармония и анализ музыкальных произведений.

МОРОЗОВ Михаил Дмитриевич

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

ИНСТРУМЕНТОВКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(в помощь студентам)

Цель данной методической работы состоит в рассмотрении нюансов инструментовки музыкальных произведений. В данной работе автор использует свои наработки, педагогический опыт работы в Сахалинском колледже искусств. Предмет «Инструментовка музыкальных произведений» изучают студенты специальностей «Музыкальное звукооператорское мастерство», «Музыкальное искусство эстрады» (специализации «Эстрадное пение», «Инструменты эстрадного оркестра»). Методическая работа написана в помощь студентам колледжа искусств.

Предмет «Инструментовка музыкальных произведений» тесно связан с межгрупповыми дисциплинами: инструментоведением, музыкальной литературой, акустикой музыкальных инструментов и теорией музыки. Инструментоведение рассказывает про все группы инструментов, их диапазоны, строй, транспонирование и технические возможности инструмента. Музыкальная литература дает знания о композиторах, акустика музыкальных инструментов дает более глубокое понимание инструмента, теория музыки – теоретические знания, без нее студент не сможет транспонировать. О том, как инструментовать, написано много книг: Берлиозом, Римским-Корсаковым, Пистоном. Но в них, как правило, описывают инструментоведение и сочетание инструментов, как между собой, так и внутри группы, исключение составляет автор Дарбош Гарвор. Он не включает в книгу курс инструментоведения. Но никто из авторов не пишет о том, как подходить к инструментовке, с чего начать, чтобы не запутаться в действиях. Ведь первое, что должен сделать инструментовщик, это оркестровать медную духовую группу, но это может сделать только профессионал, которому достаточно взглянуть на нотный материал и увидеть, где и какая группа инструментов будет играть. Студенту это сделать трудно, нет опыта, и курс по «Инструментовке музыкальных произведений» краткий. Нужен план, по которому студент будет идти по пунктам, не теряясь в «хаосе» нот.

Этот принцип автор разработал, создав определенный алгоритм, и проверил на практике. Заключается он в следующем:

1. Определяем композитора произведения.
2. Названия произведения.
3. Темп.
4. Тональность.
5. Динамику.
6. Фактуру произведения.

Что дают эти пункты студенту: при определении автора можно определить его эпоху и тем самым наметить состав оркестра и, отчасти, понять характер произведения. Название сочинения – характер, но не всегда, так как некоторые издания пишут на немецком языке, трудном для понимания студентами. Темп помогает точнее представить, какому инструменту или группе инструментов можно отдать партию. Тональность дает понять, какие инструменты будут сочетаться между собой внутри группы (особенно в деревянно-духовой группе). Динамика подсказывает, будет ли участвовать медно-духовая группа. Фактура дает заключительный ответ, если возникли проблемы с автором и названием произведения, а так же решает вопрос дублировать мелодию в октаву или нет.

Рассмотрим пример №1.

VADÁSZDAL — JÄGERLIED

„Lieder ohne Worte”

Op. 19, No. 3 (1833)

Molto Allegro e vivace $\text{♩} = 120$

В нем сложно понять названия произведения, и не указан композитор. На помощь приходят третий, пятый и шестой пункты. Проанализировав их, становится ясно, какие группы инструментов, и в частности какие именно инструменты будут участвовать в данном примере. Последний пункт плана подскажет, что мелодический голос удваиваться не будет, так как фактура арпеджированная. Если же удвоить мелодический голос в октаву, это приведет к нарушению голосоведения.

Рассмотрим пример №2.

Allegro con fuoco ma non troppo

В этом примере также не указан автор и название произведения. Делаем упор на динамику, темп и фактуру. Они подсказывают, что в этом такте играют все группы симфонического оркестра. После того, как был проведен устный анализ, фрагмент переписывается в тетрадь для того, чтобы добавить недостающие голоса. Они добавляются по всем октавам. И здесь играет важную роль динамика. Она показывает, сколько нот добавить в мелодии, в среднем голосе или в басу. Конечно, динамика это субъективная вещь, но мы опираемся на то, что указал композитор. В данном примере до и ми первой октавы будут добавлены во вторую октаву и третью. Внизу ничего не добавляем, так как фактура заполнена.

рис.1

Примечание. Нельзя добавить голоса из басового ключа в скрипичный ключ.

После того, когда были добавлены голоса, нужно распределить ноты между инструментами. Но как определить, кто какую партию играет? Вот тут вступает второй принцип. Он состоит в следующем: верхние три ноты мы отделяем от остального аккорда и отдаем их деревянно-духовой группе (флейта, гобой, кларнет) и скрипичной (скрипка I, скрипка II, альт) (рис.1). Все это помечается в тетради. Далее идем снизу вверх и распределяем ноты согласно диапазону инструмента и правилу межгруппового дублирования.

Нижняя нота отдается низким инструментам каждой группы. Это контрабас, туба, и контрафагот, но он используется только в тройственном составе оркестра.



Следующая нота - соль, отдается виолончелям и фаготам



до - бас тромбону



ми и соль - тромбону тенору



до и ми первой октавы отдается валторнам



до второй октавы - трубе



И тем самым медно-духовая группа ни с кем не пересекается. Значит, аккорд прозвучит сбалансированно. Далее студенту остается только внимательно оформить партитуру в тетради и вписать нужные ноты, которые были распределены инструментам, соблюдая транспонирование.

В этом варианте инструментовки происходит отклонение от классических правил Римского-Корсакова, а именно удвоение виолончелей, фаготов и бас тромбона. В нашем примере пришлось уйти от этого правила по причине плотной фактуры.

Если бы этот пример был в динамике *mf*, то удвоение произошло бы только на одну октаву:



Если в *pp* или *p*, то удваивается только мелодический голос:



Подводя итог всему выше сказанному, надо отметить, что инструментовка – это тонкий процесс, где нужно иметь твердые знания и по межгрупповым предметам, и по самой оркестровке. Варианты инструментовки: кому отдать мелодию, аккомпанемент, подголосок – различны, и не имеют одного варианта решения. Надо проанализировать все возможные варианты, и выбрать наиболее удачный. А для понимания того, кому и что отдавать, в помощь будут идти два принципа, разработанные автором.

Список литературы:

1. Ботяров Е.М. Учебный курс инструментовки. Ч. 1. – М., 2000.
2. Дарваш Г. Правила оркестровки. – Будапешт: Типография имени Кошута, 1964.
3. Пистон У. Оркестровка. – М.: Советский композитор, 1990.
4. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. Том I. – М.: Государственное Музыкальное издательство, 1946.

ГРИЩЕНКО Евгений Валерьевич, канд. иск.

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕКСТОЛОГИЯ» КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА В САХАЛИНСКОМ КОЛЛЕДЖЕ ИСКУССТВ

Открыл рукопись – и сделал открытие. Казалось бы, каламбур, но как точно отражающий суть изучения музыкальных текстов и их истории (музыкальной текстологии). Благодаря этому человечество имеет счастье обладания немалым числом музыкальных сокровищ, представляющих собой всемирное культурное достояние. Великие сочинения были извлечены из небытия благодаря находкам пытливых и неравнодушных музыкантов, исследователей. И чем дальше отодвигается историческая дистанция в перспективе однажды произошедшей утраты культурного наследия, тем значительнее становится нечаянное уже его обретение.

Одна из последних громких находок – «Погребальная песнь» Игоря Стравинского, во многих отношениях знакового произведения для русской музыкальной культуры⁵⁴, всколыхнула интерес к архивной работе среди молодых исследователей. Этот пример один из многих, подсказывающих способы пролагать новые пути на ландшафте реалий современной практики для молодых и амбициозных музыковедов. Все это тем более актуально, ведь на сегодняшний день профессиональное образование в сфере культуры и искусства переживает непростые времена, обусловившие необходимость вдумчивой ревизии образовательной системы.

Воспитание грамотных специалистов – теоретиков музыкального искусства – должно отвечать задачам современности. Эта установка в принципе не нова, но, как никогда прежде, она становится актуальной в условиях изменяющейся системы культурных координат современного мира. В связи с этим назначение такого специалиста сегодня требует расширения потенциальной области профессиональной деятельности и не должно ограничиваться ее традиционными формами.

Кажется целесообразным поднять вопрос о некоторых возможных путях обновления музыкального образования в отношении специальности «Теория музыки» при условии сохранения лучших традиций отечественной музыкальной науки. Тем более что в условиях современной системы стандартизации профессионального образования выпускникам данной специальности значительно расширены горизонты областей профессиональной деятельности.

В качестве центральной проблемы подразумевается описание нашего опыта по введению в курс профессионального обучения колледжа искусств новой дисциплины «Основы музыкальной текстологии».

В последние годы в музыкальных ВУЗах входит в традицию изучение науки «Музыкальная текстология», этой отрасли знания все чаще посвящаются дипломные и диссертационные исследования. Введение данного курса в программы обучения профессионального учебного заведения позволит обеспечить преемственность изучения предмета в общей системе профессиональной подготовки специалистов в области теории и истории музыки.

Объективные причины, сужающие поле работы по профессии специалиста в области классической музыки, тем более осуществляющего свою профессиональную деятельность вдали от культурных и музыкальных центров, заставляют искать новые формы работы. Одно из решений данной проблемы, позволяющее сохранить верность традициям классической музыкальной науки (что немаловажно), но при этом расширить

⁵⁴ См. об этом подробнее: Манулкина О. 106 тактов Стравинского через 106 лет // Коммерсант.ru. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2804938> [проверено 14.10.2017 г.]

область знаний специалиста и обозначить иные стороны его профессионального применения является введение в систему подготовки элементов знаний из ранее не развитых областей музыкальной науки. В частности, речь идет о молодой области музыкознания – музыкальной текстологии, науке, занимающейся изучением истории музыкальных текстов.

Нам представляется, что введение курса «Текстология» в систему обучения студентов специальности «Теории музыки» музыкальных колледжей и приравненных к ним учебных заведений сферы культуры и искусства позволяет значительно расширить область их профессиональных навыков и обеспечить тем самым более широкие возможности для дальнейшей профессиональной деятельности. Думается, что грамотная работа с текстом, знание основ источниковедения вооружают студента дополнительными навыками и, возможно, станут достаточными для работы в архивах, музеях или музыкальных отделах библиотек. Кроме этого, изучение музыкальной текстологии позволяет отдельно обратить внимание на очень интересные аспекты композиторского творчества, которые в силу разных причин зачастую ускользает из традиционных курсов музыкальной литературы. У студентов появляется возможность глубже проникнуть в особенности творческого процесса композиторов, с помощью изучения нотных рукописей реконструировать процесс становления авторской мысли, обнаружить интересные факты из истории создания сочинений и прикоснуться, таким образом, к пульсу живого композиторского творчества.

Данная методическая концепция высказывалась нами неоднократно на протяжении нескольких последних лет⁵⁵, она обрела поддержку у руководства Сахалинского колледжа искусств, на базе которого в настоящее время в режиме эксперимента ведется факультативный курс «Основы музыкальной текстологии».

Известную сложность составляет отсутствие сколько-нибудь последовательной программы преподавания музыкальной текстологии в среднем специальном учебном заведении. Поэтому встает необходимость разрабатывать программу данного курса, формировать корпус дидактических материалов для занятий в классе и самостоятельной работы студентов. В этом направлении нами уже разработана общая концепция курса, определен план описания нотной рукописи, введен в учебный курс ряд материалов, в том числе по изучению русских симфонических произведений, в стадии разработки находится мультимедийное пособие «Основы музыкальной текстологии».

⁵⁵ См., например: Грищенко, Е.В. «Музыкальная текстология» в системе подготовки специалистов в области теории музыки: к вопросу об инновациях в классическом музыкальном образовании // Материалы VIII научно-методической сессии ЮСПК СахГУ. – Южно-Сахалинск: Сахалинское книжное издательство, 2009. – С. 161-167. К числу последних выступлений по данной тематике относится и наш доклад «Использование информационных технологий в классе специальных дисциплин колледжа искусств» на Областной научно-практической конференции «Современные педагогические технологии и инновационная деятельность в образовательных учреждениях сферы культуры и искусства», посвященной 50-летию со дня образования Сахалинского колледжа искусств.

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПЕДАГОГАМ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА

Техника от греческого *techne* – это искусство, мастерство, умение. В широком смысле слова, техника является материальной стороной исполнительского искусства, важнейшим средством передачи художественного содержания произведения. В узком смысле технику можно определить, как предельную точность и быстроту пальцевых движений. На материале гамм, арпеджио, упражнений и этюдов приобретаются и отрабатываются двигательно-игровые навыки — взаимодействие всех частей рук, координация движений и, следовательно, умение свободно использовать звуковые и технические возможности аккордеона.

С чего начинать работу по развитию навыков техничной игры на аккордеоне? Изучив многочисленные сборники, видеоуроки и собственный опыт работы, хотелось бы предложить следующую последовательность действий по развитию техники у аккордеонистов.

Аккордеон - достаточно сложный инструмент для адаптации, поэтому очень важно не отбить желание у ребёнка научиться играть. Начальным этапом процесса развития техники может стать одновременное освоение легчайших упражнений для правой руки, которые играют сначала на фортепиано, а затем на аккордеоне (*Приложение 1*). Сначала все упражнения можно начинать играть с первого элемента штрихом *нон легато*, а затем уже добавляем следующие элементы и постепенно переходим на штрих *легато*. Очень важно при игре упражнений следить за правильной постановкой руки, правильной посадкой и точным исполнением нот, а также сразу учить ребёнка выразительной игре. К каждому упражнению можно придумывать словесный текст, который помогает метроритмически организовать упражнения (дети ещё не знают длительности и не знакомы с понятиями метр и ритм, тогда как слова помогают им правильно сформулировать музыкальную фразу).

Затем переходим к освоению упражнений для левой руки. На начальном этапе очень важно научить ребёнка играть басы более глубоко и с акцентом, а аккорды мягко и коротко, но не нарушая ритм. Дети часто либо тянут аккорды, либо играют их очень громко, необходимо объяснять ребёнку об особенностях левой клавиатуры аккордеона (готовые аккорды на левой клавиатуре, а также сразу рассказать о существовании готово-выборных инструментов). Для того чтобы научить ребёнка грамотно исполнять музыку, можно использовать в процессе обучения различные слова в зависимости от нотного размера: на две четверти можно использовать слова «ма-ма», «па-па», на трёхдольный размер - «ба-буш-ка» или «де-душ-ка». Играть необходимо с ударениями, но при этом следить, чтобы ученик не форсировал звук – акценты должны быть в пределах разумного.

Для развития техники левой руки очень полезной для детей будет игра секвенций. После игры на мажорное трезвучие и его обращение по всей клавиатуре вверх, а затем вниз, хорошо поиграть секвенцию на минорное трезвучие и его обращения (начинать с фа минора, потому что первый ход будет с попаданием 5-го пальца на отмеченную кнопочку «ля бемоль», что облегчает первый ход в левой руке (*Приложение 2*)).

Большое значение для дальнейшей быстрой и грамотной игры на аккордеоне имеет правильное положение левой руки. Особую значимость приобретает и правильность регулировки ремня, находящегося на левом корпусе: он не должен болтаться (быть слишком свободным), но и не должен мешать движению руки вверх и вниз. Пальчики все, кроме первого, выставляются на основной ряд: 3-ий на кнопочку «до», руку разворачиваем так, чтобы пятый палец хорошо становился на свою кнопочку основного ряда. Пальцы

должны быть полукруглыми, необходимо играть подушечками пальцев. Что касается первого пальца, необходимо проследить, чтобы он был свободен, ни в коем случае не опирался на левый корпус аккордеона, так как это мешает свободному скольжению руки по кнопкам во время игры и очень сильно ограничивает скорость.

Поскольку извлечение звука на аккордеоне во многом зависит от движения и смены меха, особое внимание стоит обратить на правильное и грамотное владение мехом. Движение меха образует поток воздуха, который приводит в колебание металлические голоса, отчего образуется звук. Чистый и непрерывающийся звук получается в том случае, если мех движется спокойно и равномерно. С первых занятий надо приучать учащихся серьезно относиться к ведению меха, так как от того, как мы ведем мех, зависит характер и сила звучания: плавное движение дает ровный звук, а при рывках возникают «выкрики»; слабому движению меха соответствует тихое звучание, интенсивному – громкое.

Правильная смена меха – одно из важнейших условий грамотного исполнения музыкальных произведений. Учащийся должен знать не только как вести мех, но и где лучше его сменить, чтобы не нарушить стройного течения мелодии. Смена меха осуществляется, как правило, между смысловыми отрезками произведения: фразами, предложениями. При смене меха следует обратить серьезное внимание на следующие правила:

- Момент перемены движения меха должен быть почти незаметен на слух.
- Не рекомендуется сводить и разводять мех до предела.
- Нежелательно менять мех на лиге или в середине фразы. В случае, если вся фраза не может быть исполнена на одно движение меха, может быть произведена смена внутри фразы перед сильней долей такта, или перед акцентом, или в момент паузы.

Правильное ведение меха – одна из самых главных и трудных задач при исполнении музыки на аккордеоне. Мех на аккордеоне можно сравнить с легкими человека: от того, насколько правильно человек берет дыхание, зависит его речь и пение, так же и от смены меха зависит качество звучания произведения на аккордеоне.

Инструмент, на котором учится ребенок, должен иметь хорошую амортизацию меха, то есть ни в коем случае не должен пропускать воздух, иначе ребенок быстро привыкает неправильно менять мех. Невозможно чувствовать расплывающийся мех, и чем сложнее произведение, тем сложнее приспособиться ребенку под некачественный мех.

Опираясь на практический опыт, можно сказать, что чем лучше у ребенка музыкальный слух, тем легче научить его правильной работе с мехом.

После игры упражнений можно приступать к изучению гамм. Знакомство лучше начинать с мажорных гамм, после которых переходить к минорным. Начинать игру гамм можно каждой рукой отдельно в одну октаву, используя штрихи нон легато, легато и стаккато. В итоге к старшим классам каждый ребёнок должен уметь играть гаммы комплексом. Усложнять игру гамм стоит строго индивидуально: если ребёнку очень сложно даётся игра гамм, то не выходить за рамки обязательных требований по классу, но как только есть возможность дать комплекс – его необходимо давать. Игра гамм комплексом приучает ребёнка к точной организации длительностей, умению точной метроритмической организации звуков, развивает скорость игры (*Приложение 3*).

Очень полезно играть гаммы пунктиром, это помогает синхронизировать правую с левой рукой, не даёт им «расходиться» координационно. В данной работе мы не будем останавливаться и рассматривать подробно аппликатуру правой руки в гаммах, поскольку она совпадает с аппликатурой фортепиано⁵⁶. В левой руке, из предложенных аппликатур предлагается использовать схему с 3-го пальца, которая является наиболее удобной и комфортной для детей.

⁵⁶ Ширинская Н. Гаммы и арпеджио для фортепиано. Учебное пособие / Н. Ширинская. – М.: Советский композитор, 1984. – 104 с.

В гаммах отдельное внимание необходимо уделять игре арпеджио, поскольку такие последовательности очень часто встречаются в произведениях. Короткие арпеджио можно проучивать разными штрихами, такими как *нон легато*, *легато*, лигуя по две нотки или на легато, но пунктирным ритмом, что помогает детям играть короткие арпеджио быстро, точными пальцами и без спотыканий. Аккорды очень полезно играть, организовывая сначала четвертями, затем восьмыми, триолями, а также шестнадцатыми. В более старших классах организацию аккордов разными длительностями можно играть приёмом тремоло.

Следующим этапом развития техники учащихся является игра гармонических последовательностей (кадансовых оборотов). Для развития техники гармонические последовательности следует давать такими приёмами, которые встречаются в произведениях и вызывают сложности в исполнении: короткие арпеджио, ломаные арпеджио, аккорды и их различные взаимодействия (пунктир, вальсообразное движение, взаимодействие пар пальцев). Самой простой последовательностью можно назвать следующую: T-S-D-VI-T₆₄-D-T (*Приложение 4*). Полезно также играть гармонизацию гаммы До-мажора с упражнением на перенос через 1-ый палец, а также с репетицией (*Приложение 5*). При этом стоит помнить о важности индивидуального подхода к каждому ученику, учитывать его способности и заинтересованность.

Особое внимание также хочется уделить игре параллельными терциями и секстами, особенно штрихом легато. В музыкальной школе и музыкальном училище для игры терциями предлагается обычно фортепианная аппликатура, однако весьма эффективной и удобной является альтернативный вариант аппликатуры Гридина⁵⁷ (вилка Гридина). Пусть способ не является универсальным для всех случаев, он, тем не менее, позволяет комфортно играть терции более бегло. Таким образом, можно сделать вывод о том, что необходимо не заикливаясь на стандартной аппликатуры в терциях и секстах и иногда отходить от стандартов, не боясь искать новые варианты исполнения. Для примера аппликатуры для игры терциями и секстами даны отрывки из текстов в *Приложении 6 (аппликатура синей пастой)*. Предложенная аппликатура помогает сыграть на легато терции быстрее и гораздо легче. Что касается секст, то здесь аппликатура во многом будет зависеть от размеров руки у учеников – большая рука даёт больше возможностей при подборе оптимальной аппликатуры.

Удобная аппликатура значительно облегчает исполнение музыкального произведения, способствует выработке беглости пальцев, извлечению звука хорошего качества и облегчает преодоление различных технических трудностей. Особенно важна правильная аппликатура для исполнения легато, то есть для связной игры. Правильная аппликатура обеспечивает удобное, естественное положение пальцев, руки и свободные плавные движения. Умение находить удачную аппликатуру приобретается учащимся не сразу, а в результате большой и длительной работы. Поэтому самостоятельность в вопросах выбора аппликатуры не должна предоставляться учащимся слишком рано, так как это приведет к бессистемной и беспорядочной игре. С другой стороны, следует относиться к выставленной в нотах аппликатуры творчески, и в зависимости от физических индивидуальных особенностей учащегося изменять аппликатуру в отдельных необходимых случаях. Можно сказать, что точная и хорошо подобранная аппликатура — это залог быстрой легкой и безошибочной игры.

Для развития техники также хорошо подходят этюды, но к сожалению, у нас нет такого разнообразного репертуара этюдов для аккордеона, сколько их существует для фортепиано. При выборе этюдов стоит уделять особенное внимание художественной ценности, чтобы ребятам нравилось их играть. Работа над определенными техническими сложностями предполагает, прежде всего, подбор комплекса упражнений. Педагог

⁵⁷ Методика исполнения параллельными терциями на клавишном аккордеоне по методу В.Гридина [Электронный источник]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=7H1MSiagb0o> (дата обращения: 15/06/2017)

обязательно должен уметь сам сыграть предложенный материал ученику, иначе он рискует поставить перед учеником неосуществимые требования.

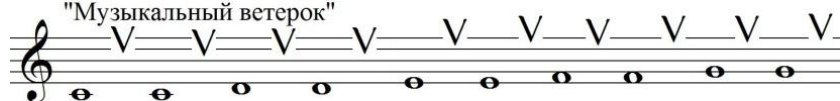
Наконец, хотелось бы сказать о роли метронома, который оказывает неоценимую помощь ученикам в развитии скоростной игры. При этом, стоит учитывать, что далеко не все дети сразу могут играть под метроном, поэтому надо помочь ребёнку: поиграть вместе с ним или пытаться выравнять под метроном отдельные отрезки текста.

Каждый педагог по-своему работает над техническим развитием ребенка, и пусть работа каждого учителя в чем-то отличается от работы другого, но главная цель у нас одна - чтобы ребенок умело, мастерски и с удовольствием играл на своем инструменте.

Список литературы:

1. Акимов Ю. Школа игры на баяне. – М.: Советский композитор, 1990. – 208с.
2. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. – М.: Кифара, 2003. – 50 с.
3. Бажилин Р. Н. Школа игры на аккордеоне. – М.: Издательство Владимира Катанского, 2000. – 200 с.
4. Двилянский М. Самоучитель игры на аккордеоне / М. Двилянский. – М.: Советский композитор, 1988. – 178 с.
5. Лушников В. Школа игры на аккордеоне / В. Лушников. – М.: Кифара, 2003. – 207 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ №1

"Музыкальный ветерок"
 и в нисходящем движении

"Мама - сын или мама - дочь"
 и назад, а на фортепиано нижний звук - левой рукой, а верхний - правой


Упражнение "Солдаты"
 потом секвенционно до верхнего "до" и назад, при переходе на легато - верхний звук не повторяется

"Учитель - ученик"
 и т.д.

а назад
 и т.д.

Это упражнение я называю детям "самым сложным"
 и так далее от всех звуков по до мажору в восходящем и нисходящем движении

Упражнение "Шаги" (мы шагаем, мы шагаем)
 далее также от ми с 3 пальца, от фа с 4-го, а назад от соль с 5-го и т.д.

"репетиция"
 и т.д. до "до" 2-й октавы, а назад берем "си" с 1-го пальца и возвращаемся назад до "до"

ПРИЛОЖЕНИЕ №2

ИЗУЧЕНИЕ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ. УПРАЖНЕНИЯ

1


Усложненный вид первого упражнения. Давать по мере готовности ребенка. Затем по такому же принципу с участием 5-го пальца в миноре.

 и т.д. секвенционно от баса "соль", "ре", "ля", "ми", "си" и назад вниз.

ПРИЛОЖЕНИЕ №3
Комплекс для гамм (на примере гаммы до мажор)

ПРИЛОЖЕНИЕ №4

Первый способ кадансового оборота

В миноре играть по такой же схеме, VI ступень
в миноре - мажорная.

2 способ кадансового оборота

Musical notation for the second cadence method, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs over each measure. The left hand provides a bass line with rests and notes. Chord symbols T, S, D, and VI are placed above the right hand, and Б and М are placed below the left hand.

Musical notation for the second cadence method, measures 5-8. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs over each measure. The left hand provides a bass line with rests and notes. Chord symbols T64 (K), D, and T are placed above the right hand, and Б is placed below the left hand. The piece concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

Третий способ

Musical notation for the third cadence method, measures 9-12. The piece is in 2/4 time. The right hand features a chordal accompaniment with slurs over each measure. The left hand provides a bass line with notes and rests. Chord symbols T, S, D, VI, T64(K), D, and T are placed above the right hand, and Б, Б, Б, М, Б, Б, Б are placed below the left hand.

2

Musical notation for the third cadence method, measures 35-38. The piece is in 2/4 time. The right hand features a chordal accompaniment with slurs over each measure. The left hand provides a bass line with notes and rests. Chord symbols T64, D, and T are placed above the right hand, and Б, Б, Б are placed below the left hand.

Четвертый способ

Т S D VI
Б Б Б М

T64 D T
Б Б Б

Пятый способ

T S D VI T64 D T
Б Б Б М Б Б Б

Шестой способ

T S D VI
Б Б Б Б Б М

T64 D T
М Б Б Б Б

Седьмой способ

T S D VI
Б Б Б М

ПРИЛОЖЕНИЕ №5

Первый способ (гармонизация гаммы до мажор)

Второй способ (гармонизация гаммы до мажор)

Second method of D major scale harmonization. The score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The right hand plays a continuous eighth-note scale. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The first system is marked *legato*. Chord symbols include B, 7, and B. The second system includes B and 7. The third system includes M and B. The fourth system includes B and 7. The piece concludes with a double bar line.

Третий способ (гармонизация гаммы до мажор)

Third method of D major scale harmonization. The score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The right hand plays a continuous eighth-note scale. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Chord symbols include B, 7, and M. The piece concludes with a double bar line.

Четвертый способ (гармонизация гаммы до мажор)

legato

Б 7

Б

И т.д.

ПРИЛОЖЕНИЕ №6

p

Б

Б

sf *p* *pp* *dolce*

Б М Б

Б

Б 7 Б

Русское интермеццо

В. Дмитриев

Оживленно

Handwritten musical score for piano accompaniment, featuring various chords, dynamics (mf, f), and fingerings. The score includes a tempo marking "Оживленно" and a circled handwritten note "(3 4 3) - виолонч." at the bottom right.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *mf*. Handwritten annotations in blue ink include fingerings (e.g., 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, #, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 2) and articulation marks (e.g., M, 7, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5). The piece concludes with a fermata and a repeat sign.

ДЬЯЧКОВ Олег Артурович

(МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”», г. Южно-Сахалинск)

РАБОТА СО СМЕШАННЫМ АНСАМБЛЕМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Коллективное исполнительство привлекательно тем, что доставляет радость совместной работы. Ансамблевым музицированием занимались на разном уровне владения инструментом и при каждом удобном случае. Многие композиторы писали в этом жанре для домашних и концертных выступлений. Бела Барток, венгерский композитор, педагог, музыковед-фольклорист считал, что к ансамблевому музицированию детей нужно приобщать как можно раньше, с первых шагов в музыке.

Ансамблевая игра существенно расширяет музыкальный кругозор учащегося, а также развивает такие качества, как умение слушать не только собственное исполнение, но и партнера, повышает чувство ответственности за качество освоения собственной партии, за соблюдение исполнителями точности в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике, специфике тембрового звучания, что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения.

Воспитание полноценного участника ансамбля в учебной практике связано с некоторыми ограничениями. Работа с однородными ансамблями – очень важна, но, как правило, выпускники музыкальных училищ и высших учебных заведений часто сталкиваются с необходимостью руководства смешанными ансамблями, где последние состоят из струнных инструментов и баяна. Занятия с данными коллективами должны стать неотъемлемой частью учебного процесса.

Приступая к работе, современный педагог сталкивается с трудностями: во-первых, с малым количеством методической литературы, относящейся к смешанным ансамблям русских народных инструментов; во-вторых, с дефицитом репертуарных сборников, учитывающих разные, как творческие, так и технические уровни подготовки участников состава. Основной задачей является определение приемлемых тембровых, штриховых и динамических соотношений струнных инструментов и баяна. Всё это зависит от несовпадения источников звука, способов звукоизвлечения и различной акустической среды.

Тембры инструментов, возникающие в процессе исполнения, можно разделить на автономные (чистые тембры) и комбинации (смешанные тембры, образующиеся при сочетании чистых тембров). Чистые тембры используются при поручении исполнения мелодического solo.

Звучание инструмента включает в себе множество тембров. У струнных инструментов стоит принимать во внимание тембровую окраску каждой струны, которая изменяется в зависимости от звучания определенного её участка, материал, из которого изготавливается медиатор (кожа, капрон, пластмасса и т. д.), а также различные исполнительские приемы. У баяна – тесситурную неоднородность тембров и их соотношения на правой и левой клавиатурах, тембровое изменение за счёт определённого уровня давления в меховой камере и разнообразных способов открытия клапана.

В ансамблевом исполнительстве особенно большое значение приобретает динамический баланс, который определяется рациональными и художественными задачами. Динамический баланс партий исходит из состава ансамбля, особенностей инструментальной, функций голосов в музыкальной фактуре и их развития на протяжении пьесы.

Штриховые соотношения инструментов – одна из сложных проблем ансамблевого исполнительства. Многочисленные штрихи, можно условно разделить на две группы: «эквивалентные» (родственные) и «комплексные» (единовременное

сочетание разных штрихов). Формирование единства в коллективном исполнении содействуют: изучение особенностей звукообразования, присущих определённому инструменту, звучащего тела (струна, металлическая пластина) и способов его возбуждения, развития звука (атака, ведение, снятие), а также принципов их соединения между собой.

Ритмическое единство ансамблевого звучания способствует формированию у всех участников метрической опоры. Роль фундамента в ансамбле, как правило, отводится балалайке-контрабасу. Подчеркивание сильной доли, оказывает активное воздействие на общий характер музыкального движения в соответствии с фразировкой мелодии.

Для достижения синхронности ансамблевого исполнения важно ощущать единство ритмической пульсации для всех участников ансамбля. Как правило, на начальной стадии разбора технически сложного произведения в качестве единицы пульсации выбирается наименьшая длительность; в дальнейшем, с увеличением темпа, – более крупная.

Отклонения от основного темпа нередки в исполнительском процессе. Изменение темпа должно быть логичным и обоснованным, связанным с предшествующим развитием, а также направленно на достижение естественности и единообразия в действиях музыкантов, исходя из точного предслышания будущих изменений темпа.

При данных ситуациях на помощь ансамблистам приходит условный язык жестов: у баяниста – движение корпуса и остановка ведения меха, у струнников – движение правой руки вниз (с предшествующим замахом- «ауфтактом», характерного для данного эпизода) в начале звучания и движение вверх при снятии звука.

Немаловажной особенностью успешной работы коллектива является размещение его участников. При этом должно обеспечиваться удобное расположение музыкантов, зрительный и слуховой контакт между ними, а, главное – естественный динамический баланс всех инструментов. Наиболее целесообразным представляется расположение солирующих инструментов максимально приближенных к слушателям – балалайка-прима и домра малая. Домра альтовая и балалайка-контрабас находятся глубже, по возможности располагаясь на одной линии. Баян, имеющий преимущество в динамическом отношении, размещается ещё дальше от слушателей.

В смешанном ансамбле русских народных инструментов любому инструменту может быть поручена та или иная функция. Поэтому каждый из участников должен безупречно обладать основными навыками художественно выразительного ансамблевого исполнения. Перечислим эти умения и навыки: умение выступить, на определённом этапе, солистом; владение навыками скрытой передачи мелодии другому инструменту; освоение навыков плавного перехода от соло к аккомпанементу и наоборот; умение исполнять аккомпанемент в полном соответствии с характером мелодии.

В случае полифонического изложения аккомпанемента нужно обозначить роль и значение каждого голоса по отношению к остальным, при этом следует добиваться рельефности звучания всех элементов фактуры.

Руководитель смешанного ансамбля сталкивается со сложностью составления оригинального репертуара. Однако в настоящее время композиторы предпочитают сочинять для определенных коллективов, с которыми поддерживают творческие контакты. Ансамблям же других составов приходится довольствоваться переложениями, не всегда соответствующими авторским замыслам.

Решение данной проблемы возможно при условии активной творческой позиции руководителя ансамбля. Мастерски сделанная инструментовка – один из важных факторов, способствующих успешному выступлению коллектива, который выполняется с учётом специфических особенностей инструментов, исполнительской манеры, технических возможностей участников данного ансамбля.

В заключение следует упомянуть о всесторонней подготовке будущего руководителя ансамбля. Ему необходимо быть не только образованным музыкантом и отличным исполнителем, но и разбираться во всех тонкостях инструментовки, знать

выразительные средства каждого инструмента и их совместного звучания, индивидуальные технические возможности и творческую направленность участников коллектива, владеть навыками педагога. Именно универсализм, в сочетании с непрерывным поиском, стремлением к новым художественным открытиям, является условием дальнейшего развития народно-ансамблевого исполнительства.

Список литературы:

1. Брызгалин В. С. Радостное музицирование. Антология ансамблевой музыки в четырех томах. – Челябинск, 2007.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
3. Розанов В. Русские народные инструментальные ансамбли. – М., 1972.
4. Шрамко В. И. Класс ансамбля баянов (аккордеонов). – СПб.: Композитор, 2008.

СОЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ «ЭТНОС»

В учебном плане ДШИ «Этнос» «Сольное народное пение» имеет статус «предмета по выбору». Тем не менее, с момента открытия «Детской школы искусств «Этнос» и по сей день этому учебному предмету всегда отводилась роль одного из основных, определяющих специфику школы фольклорного направления.

Программа учебного предмета «Сольное народное пение» носит универсальный характер. Она предназначена для детей 8-17 лет, принятых на обучение по ДООП «Русский фольклор» в прежние годы, ныне учащихся 6-9 классов, а также для учащихся с 1 по 5 класс, принятых на обучение по ДПОП «Музыкальный фольклор» с 2013 года. Образовательная программа разработана преподавателями методического объединения «Народное хоровое искусство» ДШИ «Этнос», апробирована в многолетней практической деятельности.

Обучение детей в области музыкального искусства ставит перед педагогом ряд задач как учебных, так и воспитательных. Решения основных вопросов в этой сфере образования направлены на раскрытие и развитие индивидуальных способностей учащихся, а для наиболее одаренных из них – на дальнейшую профессиональную деятельность.

Учебно-тематический план предмета охватывает такие виды деятельности как: изучение общих теоретических сведений, музыкальной грамоты и терминологии; освоение комплекса исполнительских приёмов и навыков; освоение репертуара; прослушивание музыкальных произведений; подготовка к публичным выступлениям; элементарная исполнительская практика (выступления в конкурсах, концертах).

Индивидуальная форма проведения учебных аудиторных занятий позволяет преподавателю лучше узнать ученика, его музыкальные возможности, способности, эмоционально-психологические особенности.

Каждый человек в своем роде уникален, со своим складом психических, физических, умственных, духовных возможностей; к каждому должен быть индивидуальный подход с учетом его одаренности, строения голосового аппарата. Это в полной мере относится и к детям. Но работать над постановкой голоса с детским аппаратом значительно сложнее и ответственнее, чем со взрослым, так как, начиная с рождения, ребенок проходит несколько этапов формирования организма, происходят различные изменения в психике, развитии и деятельности правого полушария мозга, «ответственного» за музыкальные способности. Поэтому возрастное развитие влияет на все творчество детей и во многом на освоение и исполнение ими песенного фольклора. Без знания физиологических и вокальных особенностей детского голоса педагогу сложно выявить верные регистры и примарные тоны детских голосов; трудно подобрать для исполнения фольклорный материал в диапазоне, соответствующем возрастным возможностям детей; непросто «поставить» певческое дыхание, достичь четкой дикции, ровного и легкого звуковедения.

Занятия сольным пением начинаются с предварительного ознакомления с голосовыми и музыкальными данными учеников. Голосовые данные определяются по совокупности признаков: по тембру, тесситуре, диапазону, переходным нотам и примарной зоне.

После предварительного знакомства с голосовыми данными приступаем непосредственно к занятиям. Первые занятия являются не только учебными, но и более

углубленные по изучению психического склада ученика, его характера, активности, способности концентрировать внимание, волевых качеств.

В начале работы педагогические усилия должны быть направлены на уточнение и закрепление основных навыков. Первый из навыков – это нахождение и закрепление в сознании и двигательном аппарате ученика *правильной певческой установки*. (Певческая установка⁵⁸ – это наиболее естественное, удобное и результативное исходное положение ротоглотной полости и всего голосового аппарата при подготовке к пению). Следующий навык – это *разговорный принцип звукообразования*. Определения: «петь как говоришь», «разговорная манера пения» утвердились в речевом обиходе при характеристике народного пения. В хорошей (распевной, отчетливой) разговорной речи все гласные фонемы звучат открыто и естественно. Речевой аппарат органично и согласованно выполняет свою работу. Однако механизм произношения слов в разговоре и пении имеет различие. В пении слова связаны с мелодией и ритмом. Речевые логические ударения и метрические сильные доли не всегда совпадают. Непрерывная протяженность мелодии с частыми внутрислоговыми распевами гласных заставляют язык длительно и фиксировано распевать гласные, к чему он не привык в разговорной речи. Наша разговорная речь насыщена многочисленными смысловыми интонациями, и «разговорная манера пения» народных певцов подразумевает сохранение и передачу этих интонаций. Интонационная выразительность составляет основу искусства народного пения.

Навык «разговорной» манеры пения напрямую связан с артикуляционным механизмом произношения слов. Это не что иное, как *отчетливая дикция*, являющаяся одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа. Большое количество упражнений на освобождение мышц артикуляционного аппарата рекомендовано вокальными методиками.

Формирование и произношение гласных и согласных звуков в народной манере пения имеет некоторые специфические особенности, отличающие ее от академической манеры. Гласные в пении должны произноситься четко, чисто, по тембру одинаково, с округлением. Но степень округления в академическом и народном пении различна. Народное пение характеризуется так называемой открытой манерой, в ней обязательно присутствует элемент округления гласных, но не такой ярко выраженный, как в академическом пении, и оно не должно повлиять на яркий, светлый, открытый и близкий звук.

Соединение грудного и головного регистров через единую окрашенность и определенную степень округленности гласных – задача любого педагога и ученика, которая выполнима в результате упорных занятий с учащимися старших классов.

Важнейший вокальный навык – это *чистота интонации*. Пение никогда не будет «чистым», если осуществляется без слухового контроля, без формирования сосредоточенного внимания, помогающего выработать певческую волю – способность управлять голосом через осознанные волевые приказы. С первых занятий педагог должен обращать внимание ученика на соподчиненность голоса и слуха, на скоординированность их действий во время пения. Для этого очень полезно петь без инструментального сопровождения, используя простейший фольклорно-песенный материал: заклички, календарные песни, потешки и т.д.

Наряду с музыкальной интонацией очень важна *речевая интонация*. Слияние той и другой имеет могучее выразительное средство: окраску голоса – тембр. Смысловая интонация в соединении с музыкальной дают надежный ключ к достижению полного и совершенного владения голосом и всем процессом пения. Смысловая интонация является наилучшим организатором всего певческого процесса. При овладении интонационно-смысловым посылом слова, вокальные проблемы разрешаются как бы сами собой. Исходя

⁵⁸ Мешко Н.К. Искусство народного пения. Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Часть 1. – М, 1996. – С. 7.

из этого, можно сделать вывод, что искусство интонационного посыла слова и развитие смысловой интонации в широкий и мощный распев речи, должно являться основным принципом профессионального звукообразования в народном пении. «Принцип пения от слова с приоритетом смысловой интонации – это не только способ пения, но и способ мышления, который выстраивается в таком порядке: мысль, интонационный посыл слова, звук»⁵⁹.

Формирование репертуара – важная сторона деятельности педагога, обучающего детей сольному народному пению. Через умело составленный репертуар раскрывается индивидуальный характер исполнителя, его особенная манера.

Количество произведений, разучиваемых на уроках сольного народного пения в течение года, может быть различным и зависит от сложности выбранных произведений, а также от голосовых данных учащегося, от его возрастных и исполнительских возможностей. Однако это количество не должно быть меньше четырёх произведений в год и не больше восьми. В репертуар учащегося класса сольного народного пения должны входить произведения различных жанров: календарные, обрядовые, бытовые, шуточные, плясовые, хороводные, лирические песни; частушки и страдания, городской романс и другие. Обязательным является исполнение песен без сопровождения.

Для песен с сопровождением допускаются различные виды аккомпанементов: баян, гармонь, балалайка, фортепиано, духовые инструменты, ансамблевое и оркестровое сопровождение, минусовая фонограмма и другие возможные варианты.

При составлении учебного репертуара предпочтение отдается подлинным образцам народного творчества, так как лишь на фольклорном материале возможно изучить и познать многообразие и самобытность народно-песенной культуры. Кроме фольклорных образцов в учебный репертуар включаются обработки народных песен и оригинальные авторские произведения, написанные для народных голосов без сопровождения и в сопровождении музыкальных инструментов.

Для учебного репертуара подбираются произведения, соответствующие по содержанию возрасту исполнителя, с учетом степени его музыкальной подготовки и вокально-технических возможностей. Произведения должны быть разнообразны по тематике, жанрам, характеру исполнения и средствам художественной выразительности, и только высокохудожественные образцы народной песни.

Практика показывает, что детям вполне доступны песни, записанные от взрослых исполнителей. В репертуар могут быть включены песни любого жанра, подходящие по содержанию и сложности напева, наиболее удобные: потешки, прибаутки, календарные песни, плясовые, хороводные и шуточные песни.

Однако не следует считать, что для детского исполнения подходят только веселые, скорые произведения. Эмоциональный отклик вызывают у детей и спокойные, напевные мелодии, отличающиеся мягким, душевным характером, протяжные песни с драматическим содержанием. Среди них лирические и медленные свадебные песни.

Источник репертуара следует искать, прежде всего, в песенных образцах с ярко выраженным игровым началом, танцем, пляской, шуткой, игрой. Стремление к актерству, игре присуще всем детям, поэтому элементы игры могут быть внесены в любую песню.

Авторскую музыку целесообразно включать в репертуар на более поздних этапах обучения, так как она, как правило, предполагает владение всем вокально-техническим арсеналом или, по крайней мере, многими его элементами.

Народно-песенный материал и авторские произведения возможно транспонировать в различные тональности в зависимости от естественного регистрового звучания, высоты и тембра голоса исполнителя.

⁵⁹ Мешко Н.К. Искусство народного пения. Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Часть 1. – М., 1996. – С.14.

Каждый педагог-вокалист отделения русского фольклора детской школы искусств «Этнос» бережно отбирает репертуарный материал из многочисленного количества песенных сборников, создаются универсальные репертуарные тетради, папки, где помещаются скрупулёзно отобранные произведения для солистов-исполнителей народной песни. У каждого педагога свой репертуарный подчёрк, многие произведения проходят апробацию не одним поколением учеников. Некоторые русские народные песни остаются с исполнителем навсегда, становясь «золотым фондом» одного певца.

Занятия сольным народным пением – процесс созидательный, тонкий и сложный. Каждый ребенок неповторим по качеству и типу голоса, строению голосового аппарата, способностям, психике. Кроме того, он постоянно находится в физическом и психическом движении. На него влияет все: состояние здоровья, обстоятельства жизни, погода и т.д. С учетом этого на каждом занятии педагог должен находить соответствующий подход. Между педагогом и учеником создается особая атмосфера доверия и взаимопонимания. Педагог не только ставит задачи перед учащимся, но и объясняет их смысл, доказывает их необходимость, тем самым развивается теоретическое мышление детей, формируются сознательные и думающие исполнители.

Творческий подход педагогов к предмету «Сольное народное пение» расширил рамки исполнения индивидуального до различных форм маленьких коллективов. Ребята поют не только сольно, но и в дуэтах, трио. Некоторые ансамбли малых форм создаются на короткий срок (полугодие), но чаще сложенные дуэты не расстаются более трех лет, находя дополнительное время на репетиции, выходящие за рамки учебных часов. Такие примеры многочисленны: Трио «Узелки», в составе: Карлова Ульяна, Морозова Анастасия, Седова Татьяна, рук. Е.И. Алешко, Трио «Маковки», в составе: Дьячкова Влада, Мильч Анастасия, Лукьянчук Татьяна, рук. Т.Ю. Рогова, Дуэт: «Ягодка», в составе Першина Арина, Алексеева Ангелина, рук. Т.Ю. Рогова и другие. Складываются дуэты между концертмейстером и учащимся, таким примером служит дуэт Сергея Анатольевича Лыткина и Степана Пухова.

Учебный предмет «Сольное народное пение» направлен на приобретение детьми знаний, умений и навыков в области народного вокального искусства, получение ими художественного образования, приобретение обучающимися музыкально-исполнительских знаний, умений, навыков, эстетическое воспитание и духовно-нравственное развитие ученика. Учащиеся и выпускники Детской школы искусств «Этнос» имеют высокий уровень освоения программы «Сольное народное пение», что позволяет им завоевывать призовые места престижных конкурсов и фестивалей Всероссийского и Международного уровня. Такой высокой результативности способствуют не только систематические занятия сольным пением, но и многочисленные концертные выступления учащихся перед самой различной аудиторией.

С самого начала введения предмета в учебный план школы, перед педагогами встала задача создания универсальной площадки для выступлений учащихся отделения русского фольклора, осваивающих предмет, и ею стал школьный конкурс исполнителей народной песни «Серебряное горлышко», который проводится ежегодно в течение 17 лет.

Впервые конкурс солистов-исполнителей народной песни оригинальным названием «Серебряное горлышко» был проведен в 2000 году в два этапа: школьный и городской. В городском этапе состязаний, который проходил на сцене ГДК «Родина», участвовали 12 учащихся школы, 8 из них стали Лауреатами. Исполнительский уровень участников, организаторские способности устроителей мероприятия (преподавателей ДШИ «Этнос») показал, что конкурс может расширить свои границы до регионального.

В 2003 году впервые на Сахалине был проведен региональный Дальневосточный фестиваль-конкурс исполнителей народной песни «Души живые родники», который в 2006 году был переименован в «Живые родники», а в 2012 году изменился его статус в Сахалинский Международный фестиваль-конкурс по народному пению.

Работа с детьми по освоению певческих традиций призвана формировать и развивать народно-песенное искусство в Сахалинской области, консолидировать профессиональные силы Дальнего Востока, возродить духовность и упрочить национальное самосознание.

Список литературы:

1. Мешко Н. Искусство народного пения: Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. В 2-х частях. – М., 1996.
2. Науменко Г.М. Фольклорная азбука: Учебное пособие для начальной школы. – М.: Издательский центр «Академия», 1996. – 136 с.
3. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М.: Прометей, 2004. – 455 с.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО И ХОРОВОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ

Заканчивая училище или ВУЗ по классу баяна, каждый выпускник мечтает о сольной или ансамблевой исполнительской карьере. На практике же бывает так, что баянист больше востребован как концертмейстер. И вновь начинаются годы учебы. Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо играть на баяне. Современный баянист, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и аккомпаниатором, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, и аранжировщиком, и виртуозным музыкантом, и т.д.

Опыт показывает, что главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания баяниста скрыта главная черта концертмейстерской деятельности. В процессе аккомпанирования слуховое внимание баяниста проходит ряд характерных этапов развития и формирования. А именно: первый этап непосредственно связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую баянисту необходимо прочно выучить и свободно, уверенно исполнять; второй этап обусловлен с восприятием партии солиста, которую баянист также внимательно разучивает, подпевая себе во время исполнения; третий этап – самый сложный, в нём происходит слуховая адаптация, постепенное слияние обеих партий в ансамбль и, наконец, четвёртый этап – заключительный, кульминационный, когда в слуховом сознании баяниста обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый звуковой поток, в котором уже не воспринимаются две партии, а слышится единый ансамбль.

В функцию концертмейстера, в отличие от аккомпаниатора, входит нечто большее: разучивание с солистами их партий, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение контролировать качество их исполнения, умение предвидеть случайные погрешности и серьезные ошибки, помочь без слов (на вербальном уровне) подсказать правильный путь к их исправлению. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

С одной стороны, аккомпанемент, являясь частью музыкального произведения, содержит разнообразные выразительные средства – ритмо-гармоническую основу, определённую метрическую пульсацию, мелодические образования, регистровые и тембровые контрасты, с другой – имеет своё смысловое единство и требует особого художественно-исполнительского решения. Отсюда все формы сопровождения (от простой до сложной) содержательны и всегда выполняют художественно-образную роль. Важно точно определить, какую смысловую нагрузку в том или ином случае будет нести аккомпанемент. В работе Л.А. Кушнеровой в этом плане описаны три степени смысловой нагрузки аккомпанемента: фон, диалог, конфликт. «Если сопровождение – фон, то оно всегда полностью подчинено солирующему голосу. Отсюда и более приглушенный уровень звучания. Когда сопровождение – диалог, то партия аккомпанемента может уравниваться в звучании с солистом. Сопровождение – конфликт может создать резкий контраст к основному образу, т.е. динамическая шкала звучания аккомпанемента

может значительно изменяться в ту или иную сторону»⁶⁰. В нашем понимании, сопровождение-конфликт не приемлемо, так как основное внимание уделяется голосу певца, поэтому звук инструмента должен значительно уступать в динамике голосу исполнителя.

В зависимости от содержания музыкального произведения, особенностей его формы и структуры, а также смысловой значимости партии сопровождения необходимо построить работу над всеми средствами выразительности. Главнейшие из них артикуляция, фразировка, динамика, агогика.

Работая над артикуляцией и фразировкой, концертмейстер должен глубоко проникать в структуру музыкальной речи. Здесь необходимо ясно различать два основных уровня – фонетический (характер штрихов) и синтаксический (строение мотивов, фраз, предложений, периодов). В зависимости от характера звучания (штриха) и логики (структуры) музыкальной речи решаются и технологические задачи исполнения – выбор соответствующих приёмов звукоизвлечения (туше, мех), аппликатуры, логика смены меха, применение тембровых регистров, нахождение звукового баланса партий правой и левой руки. Динамика и агогика теснейшим образом связано с артикуляцией и фразировкой и наполняют музыкальную речь гибкими мельчайшими изменениями временного и интонационного плана. Общая линия развития динамики в произведении непосредственно зависят от логической последовательности основных элементов музыкальной речи. Всё это требует тщательного анализа всех средств выразительности в процессе работы над музыкальным сопровождением. Любое художественно- оправданное агогическое изменение (ускорение или замедление) в партии солиста должно находить понимание и поддержку у концертмейстера в соответствующем художественному образу звучании. Концертмейстер должен добиваться тщательной отделки своей партии, так как формальное, лишь метрически чёткое исполнение сопровождения несовместимо с тонкой выразительностью мелодического рисунка партии солиста.

Творческая активность баяниста-концертмейстера может ярко проявляться в тех разделах произведения, где баян звучит самостоятельно – во вступлении, проигрыше или заключении. В них концертмейстер должен дополнить логическое развитие музыкального образа. Так, например, во вступлении важно создать соответствующее художественно-эмоциональное настроение и подготовить вступление солиста, а затем гибко следовать за ним. В заключительном разделе необходимо добиться художественной завершенности музыкального развития, которое было достигнуто в процессе исполнения. Концертмейстеру необходимо развивать умение внимательно слушать солиста, понимать его художественные намерения и гибко дополнять общее звучание, создавая нужный звуковой образ, колорит, настроение. Яркое понимание своих функций в раскрытии содержания исполняемого музыкального произведения, единые художественные и исполнительские намерения солиста и концертмейстера создают необходимые предпосылки для хорошего ансамбля.

Еще несколько слов о наиболее важных, на наш взгляд, профессиональных качествах концертмейстера-баяниста в классе сольного и хорового народного пения. Кроме общей музыкальной грамотности, он должен обладать воображением, артистизмом, способностью воплотить образную сущность произведения в концертном исполнении.

Концертмейстер должен быстро осваивать музыкальный текст, поэтому знания гармонии, полифонии, аранжировки, анализа музыкальных форм должны быть глубокими и устойчивыми.

Немаловажны и психологические качества: устойчивость к стрессам, умение снять напряжение перед концертным выступлением не только себе, но и помочь в этом

⁶⁰ Кушнерова Л.А. Специфика деятельности концертмейстера-баяниста детской школы искусств в классе сольного народного пения и фольклорного ансамбля. – [Электронный ресурс]. - <https://kopilkaurokov.ru>

певцам, самообладание в моментах «неожиданностей» при публичном выступлении, умение сдерживать эмоции, не опережать певца в темпе и не отставать от него в порыве вдохновенной игры аккомпанемента, недопустимо выражать досаду на ошибку мимикой или жестом.

Концертмейстеру необходимо накопить большой слуховой опыт для развития чувства стиля. Интересуясь новой музыкой, слушая в записях концерты, исполняя новые произведения, концертмейстер пополняет свой багаж, расширяет знания.

Опираясь на многолетний опыт концертмейстерской работы с солистами и фольклорными ансамблями в ДШИ «Этнос», можно составить перечень основных знаний и навыков, необходимых профессионалу данной области, это:

- умение «на ходу» по слуху подбирать мелодию и аккомпанемент;
- умение читать с листа;
- умение транспонировать текст по слуху и по нотам;
- владение навыками игры в ансамбле;
- владение навыками импровизации и варьирования;
- умение перекладывать фортепианные и оркестровые аккомпанементы для баяна, не нарушая замысла композитора;

Для учащихся в классе сольного и хорового народного пения концертмейстер помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер - оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей и ответственностью.

Список литературы:

1. Кушнерова Л.А. Специфика деятельности концертмейстера-баяниста детской школы искусств в классе сольного народного пения и фольклорного ансамбля. – [Электронный ресурс]. - <https://kopilkaurokov.ru>
2. Фролов С.В. Формирование аккомпаниаторских навыков баяниста: учебное пособие. – Сумы: ИПП «Мрия», 2012. – 220 с.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 106с.
4. Шендерович Е.М. Об искусстве аккомпанемента. – М.: Советская музыка, 1969, № 4.

НЕОБХОДИМЫЕ НАВЫКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРА ДЛЯ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА НОТНОГО ТЕКСТА

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских возможностей. Концертмейстер хора – пианист, аккомпанирующий хоровому коллективу на уроках, репетициях и концертах, осуществляющихся под руководством дирижера, а также, при необходимости, помогающий солистам и группам хора разучивать партии в процессе работы над репертуаром.

Любой музыкант-исполнитель в своей практике постоянно сталкивается с необходимостью чтения с листа музыкальных произведений. В своей книге Ю.А. Цагарелли подтверждает эту мысль. «Чтение с листа является важнейшим условием развития музыкального интеллекта; оно дает возможность непосредственного творческого знакомства с музыкой. Не секрет, что исполнительский уровень и репертуарное богатство во многом зависят от быстрого и правильного чтения нот с листа»⁶¹. Чтение нот с листа достаточно сложный психологический процесс. «Предварительный психологический анализ показал, что успешность чтения с листа музыкальных произведений в значительной мере зависит от быстроты этого процесса. Интересен тот факт, что процесс успешного чтения нотного текста характеризуется тем, что нотные знаки автоматически перекодируются в слуховые и слуходвигательные представления, которые, в свою очередь, реализуются в двигательных реакциях музыканта - исполнителя. Процесс исполнения на инструменте по-существу превращается в решение логической задачи по оперированию знаковыми и двигательными символами»⁶².

В детской школе искусств, мне, как преподавателю, концертмейстеру, приходится много играть по нотам и зачастую без предварительной подготовки. Это происходит, когда выбираешь новые произведения для ученика по специальности или знакомишь участников хора с новым репертуаром. Прочитать произведение с листа – значит быстро схватить и передать эмоционально-образный смысл музыки. И конечно, здесь не обойтись без знаний и навыков по чтению нот с листа, которые сформировались за многие годы моей трудовой деятельности.

Работая в хоровом классе, при ознакомлении детей с новым репертуаром, часто исполняешь новые произведения в темпе оригинала. И здесь на помощь приходит метод эскизного проигрывания, который заключается в следующем – это способ сокращения и облегчения нотного текста. Конечно, такой способ уместен на самых первых этапах работы над репертуаром. Необходимо перед проигрыванием определить места в тексте возможных сокращений. При беглом чтении с листа не обязательно играть абсолютно все. Но следует стремиться, чтобы произведение не пострадало от сокращений. Нельзя сокращать ритмические и гармонические басы, но можно опускать отдельные звуки в аккордах, а некоторые аккорды можно не играть совсем. Также возможны сокращения одного звука в октавах в быстрых темпах.

Думаю, со мною согласятся в том, что владея этими навыками, беглость техники по чтению нот с листа значительно улучшается. Работая с хором или с солистами, требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке

⁶¹ Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. С.289.

⁶² Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. – С.292.

вокальной партии, дыханию, умение сразу охватить характер и настроение произведения.

Исходным в чтении с листа является восприятие нотного текста. Характерной особенностью этого восприятия является его целостность.

Перед началом аккомпанирования с листа на фортепиано, необходимо мысленно охватить весь нотный текст, включая и партию вокалиста (хора), определив основную тональность и темп, обратить внимание на возможные изменения динамики и агогики. Залогом успеха быстрого чтения нот с листа является еще один способ – это умение смотреть «глазами вперед» на 1–2 такта, то есть предугадывать дальнейший ход музыкального произведения.

Часто встречаются в партии аккомпанемента аккордовые фигурации, которые требуют от концертмейстера умения мгновенно определить тип аккорда и его разрешение, «... умения находить в любой сложной фактуре гармонические «опорные точки», позволяющие сохранить единый темп с вокалистом, хором и удобную аппликатуру для трудных в техническом отношении пассажей»⁶³. В процессе моей работы концертмейстером выработался автоматизм исполнения однотипных фактур произведений, что в свою очередь облегчает процесс чтения нотного текста. В своей практике применение гармонического анализа в процессе исполнения помогает быстро справиться с этой задачей. Конечно, не нужно забывать и о важности звучания линии басового голоса – фундамента гармонии и гармонической поддержки мелодии вокалиста.

Еще одно важное наблюдение – исполнение концертмейстера должно быть ритмически устойчивым. Как правило, ученик, исполняя впервые партитуру, часто сбивается с точного ритма. И концертмейстер должен ритмически точно прочитать с листа, соблюдая «внутренний счет» на протяжении всего музыкального произведения, сохраняя метро-ритмическую пульсацию солиста и концертмейстера.

Знакомя учащихся с новым произведением, для более ясного восприятия нового текста мне приходится играть вместе с фортепианным сопровождением и вокальную строчку. Здесь не обойтись без навыка игры транскрипции, где в фортепианной партии отчетливо слышна и мелодия. Это хорошая поддержка для исполнителя-вокалиста.

Художественная сторона аккомпанемента не должна быть лишена нашего внимания. Заранее представить себе динамику звучания – «звуковую схему» произведения, т.е. уточнить, с какой силой играть ту или иную часть фактуры. Нужно помнить о том, что звучность фортепианной партии не должна заглушать партию солиста и соотношение силы звука между отдельными элементами фортепианной фактуры остается для концертмейстера неизменным. В этом и заключается художественное равновесие в ансамбле.

В завершении раскрытия темы по навыкам чтения с листа хочу подчеркнуть то, что умение читать нотный текст с листа и аккомпанировать с листа, неопределимо, так как сокращает время подготовки к занятиям, обогащает вокальный и фортепианный репертуар, дает возможность свободно и художественно прочитать незнакомый текст без предварительной подготовки на уроке, при самостоятельной работе, при неожиданных ситуациях на концертах. Да, процесс чтения нот с листа – процесс сложный, но вместе с тем интересный и увлекательный. Все новое – всегда вызывает интерес.

И в заключение скажу словами Г.Г. Нейгауза: «Для того, чтобы научиться читать с листа, нужно просто больше этим заниматься!»

⁶³ Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа / О работе оперного концертмейстера / Сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.

Список литературы:

1. Загидуллина Ф. Развитие навыков чтения и аккомпанирования с листа как фактор творческого и интеллектуального роста концертмейстера. – Режим доступа: <http://открытыйурок.рф/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/512009/>
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М.: Музыка, 1961.
3. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа / О работе оперного концертмейстера / Сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
4. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. – 368с.

ПОПОВА Наталья Игоревна

(МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”», г. Южно-Сахалинск)

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ ОТДЕЛЕНИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

"Музыка - это невидимый танец, как танец - безмолвная музыка. Главное в танце - умение слышать музыку, чувствовать музыку, чувствовать её скрытый смысл. Именно музыка рождает осмысленность движения. Если танцуем не в музыке, то никакого успеха не будет»

М. Плисецкая.

Специфика концертмейстера хореографии представляет собой ответственную сферу деятельности музыканта, призванного участвовать в повседневной творческой работе педагога-хореографа. Какая же роль отводится концертмейстеру в художественно-эстетическом развитии обучающихся? Как музыкальное сопровождение образовательной программы влияет на формирование общей культуры личности ребенка?

Уроки хореографии от начала до конца строятся на музыкальном материале. Каждое движение, переходы от одного упражнения к другому, все структурные элементы занятия оформляются музыкально. Музыкальное оформление урока прививает учащимся осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, ребенок сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер. У детей формируются первичные эстетические оценки. На занятиях хореографией учащиеся приобщаются к лучшим образцам народной, классической и современной музыки, и таким образом формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и образное мышление, которые помогают воспринимать музыку и хореографию в единстве.

Концертмейстерская работа в любом учебном заведении отличается от работы преподавателя своей универсальностью: помимо исполнительских функций, концертмейстер, наряду с преподавателем, так же несёт ответственность и за качество подготовки воспитанников.

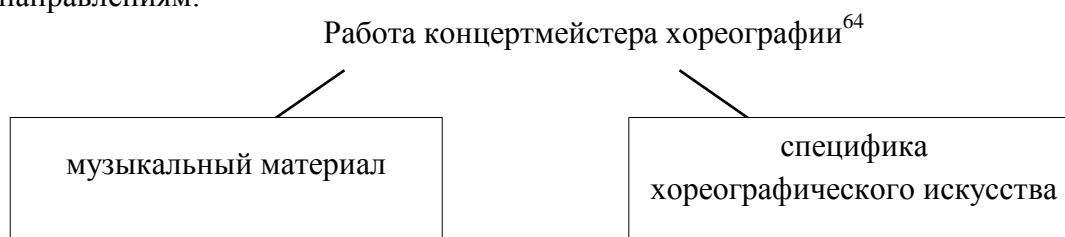
Актуальность данной темы объясняется определённой спецификой профессиональной деятельности концертмейстера. Работа музыканта в хореографическом классе – это сфера музыкального творчества, требующая специальных знаний и исполнительского опыта.

Первоочередной задачей концертмейстера является, конечно, подбор музыкального репертуара, создание музыкальной атмосферы урока, ведь музыка помогает понять эмоциональную основу танцевальных движений, сделать их более выразительными.

На своем опыте я убедилась, что не всякая музыка, соответствующая танцевальному движению по метроритму, в равной степени воспринимается учащимися. С педагогической точки зрения необходимо, чтобы она нравилась ребятам, была настроена в соответствии с их вкусами. В значительной мере это зависит от возрастных особенностей детей. Так, например, у младших школьников доминирует наглядное мышление. Поэтому для них следует подбирать музыку с четкими простыми ритмами, несложной мелодией, ясной фактурой, жанровой определенностью (марш, полька, вальс и др.).

Как показывает практика, быть хорошим музыкантом – ещё не значит быть хорошим концертмейстером. И к искусству аккомпанемента в классе хореографии эти слова имеют прямое отношение.

Музыканты, впервые сталкивающиеся с работой на уроках танцевального класса, вынуждены осваивать специфику данной профессии самостоятельно, изучая её сразу по двум направлениям:



Дело в том, что от концертмейстера хореографического класса требуется развитие чувства танцевальности, то есть отточенности восприятия ритма, пластики, формы, динамики движений.

Важным в аккомпаниаторской работе является навык одновременного восприятия музыкального и хореографического материала, который воспитывается исключительно в процессе практики. Музыкант-концертмейстер преимущественно играет по нотам, следуя оригинальному тексту, следя не только за своей партией, но и за партией солиста. В нотах же, находящихся перед глазами концертмейстера хореографического класса, партии танцовщиков нет, с ней можно ознакомиться лишь с помощью бокового зрения⁶⁵.

Поэтому одной из главных особенностей работы музыканта в хореографическом классе является: исполнение музыкального сопровождения хореографической комбинации с одновременным осознанным восприятием хореографического материала; умение запоминать большие фрагменты нотного материала.

Таким образом, необходимое в концертмейстерской работе качество – умение работать в ансамбле с танцорами. Играя, концертмейстер должен все время четко осознавать, что он не самостоятельный исполнитель, а музыкант, который своей игрой помогает глубже проникнуть в эмоциональную структуру танца. Игра должна быть «очищена» от всего спорного, слишком многого, она должна опираться на те качества исполнения, стиля, которые сложились в процессе обучения. Вместе с тем концертмейстер должен способствовать развитию активности музыкального восприятия детей, включения их в процесс сотворчества. Для этого, считает известный пианист и педагог Фейнберг, «исполнение должно заключать в себе нечто скрытое и недосказанное, апеллирующее к внутренней фантазии детей, к их воображению. Музыка может повредить слишком назойливая досказанность, так как чрезмерная пунктуальность не оставляет места воображению»⁶⁶.

Освоение музыкальной специфики народной хореографии возможно только при параллельном изучении специфики хореографического искусства, как классического, так и народного танца, понимании их родственных связей и отличий.

Во-первых, необходимо изучить основную танцевальную терминологию, чтобы знать, о каком упражнении идет речь. Музыкальные термины итальянского происхождения, а хореографические – французского. Поэтому концертмейстер должен понимать педагога-хореографа, чтобы правильно подобрать музыкальное сопровождение к тому или иному упражнению.

⁶⁴ Хайкина Т.Я. Задачи концертмейстера хореографического класса // Итоги смотра методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства за 1995-96 учебный год. – Тамбов, 1997.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. – С. 124.

Например, *Demi plie, Grands plie* (фр.) – это упражнение, основанное на приседаниях разной амплитуды: полуприседание или полное, глубокое приседание. Значит, музыкальное сопровождение плавного, мягкого характера в медленном темпе (размер 4/4, 3/4).

Или *Battement tendus (Battements tendus jetes)* – выдвигание ноги на носок (или резкий маленький бросок). В этих упражнениях происходит резкое выдвигание ноги вперед, в сторону, назад, и ее возвращение в позицию. Поэтому музыкальное оформление должно быть очень четким. Музыкальный размер для обоих упражнений – 2/4, 4/4. Впрочем, в народном танце многие движения могут носить совершенно другой характер, амплитуду и ритм, чем в классическом танце, или вообще не иметь аналогов.

В частности, движение «Флик-фляк», например, в классическом танце отсутствует вообще. Все эти тонкости концертмейстер класса народного танца должен знать и использовать в своей работе.

Во-вторых, концертмейстеру необходимо знать, как то или иное упражнение исполняется. Чтобы четко представлять себе структуру упражнения, накладывая на него музыкальное произведение, правильно делать акцент, динамическими оттенками помогать движению. А самое главное – научиться соотносить это упражнение с музыкальным материалом – уметь ориентироваться в нотном тексте, в том числе по памяти, соотнося музыкальный материал с начинающимся движением танца. Дело в том, что педагог может остановить упражнение в любом месте или начать отрабатывать какой-либо кусок упражнения отдельно. Также надо быть готовым к импровизационным моментам, вариативности исполнения при разучивании нового элемента, например, только с группой мальчиков, или девочек и пр.

В-третьих, особенность работы концертмейстера-баяниста народного танца хореографии заключается в том, что он должен уметь оформить учебные занятия в любом танцевальном жанре и на любом этапе обучения. В связи с этим кроме народного танца, необходимо знать и специфику современного танца, а также возрастные особенности детских групп.

На концертмейстера возложены и педагогические функции, поэтому знание всех хореографических упражнений, которые воспитанники овладевают на уроках нужно для того, чтобы, в случае необходимости, провести полноценное занятие в отсутствие хореографа.

В процессе обучения хореографии осуществляются и следующие задачи музыкального воспитания⁶⁷:

- развитие музыкального восприятия метроритма;
- ритмичное исполнение движений под музыку, умение воспринимать их в единстве;
- умение согласовывать характер движения с характером музыки;
- развитие воображения, художественно-творческих способностей;
- повышение интереса учащихся к музыке, развитие умения эмоционально воспринимать ее;
- расширение музыкального кругозора детей.

В практике подбора музыкального материала утвердились два метода для оформления танцевальных занятий: импровизационный; приспособление музыкальных миниатюр или их фрагментов.

Подобрать готовое произведение под заданную преподавателем-хореографом комбинацию, ничего в нём не изменяя, довольно сложно. Поэтому большинство концертмейстеров танцевальных классов предпочитают работать по импровизационному методу. В этом случае музыкант демонстрирует свои композиторские навыки:

- умеет сочинять несложные мелодии;

⁶⁷ Праслова Г.А. Теория и методика музыкального образования детей дошкольного возраста. – СПб., 2005.

- умеет выразительно гармонизовать сочинённую мелодию;
- умеет сделать фактурные преобразования;
- умеет сделать удачную модуляцию, соответствующую смене движения;
- провести смену размера (а может и темпа), не нарушая законов стиля и т. п.

Удачная импровизация в значительной мере повышает эффективность занятия, поскольку мелодия с разнообразной гармонизацией воспринимается учениками с большим интересом: ведь в таком исполнении она выявляет эмоциональную окраску самого движения, подчиняя его музыке, обеспечивает эмоциональную и музыкальную насыщенность урока⁶⁸.

Мой собственный опыт работы в хореографическом коллективе убеждает, что для достижения согласованности танцевальных движений с музыкальным сопровождением большую роль играет педагогический принцип систематичности и последовательности в обучении. Суть этого принципа состоит в том, что наряду с исполнительским запасом умений и навыков у обучающихся в хореографии, систематически накапливается и расширяется диапазон музыкальных произведений. Данный принцип означает четкое и поэтапное планирование педагогом работы с детьми, правильный выбор нагрузки, репертуара в соответствии с индивидуальностью ребенка.

Анализ работы в классе хореографии народного танца с детьми 5-6 лет (дошкольная группа) показывает, что наиболее трудным является начальный этап в обучении детей основам классического танца. По наблюдениям, в младшем возрасте у ребенка нередко отсутствует четкая координация движений, умение подчинить тело темпоритму, диктуемому музыкой. В то же время, дети, как правило, живо реагируют и чувствуют эмоциональную выразительность музыки. Поэтому, на мой взгляд, выразительное исполнение музыкальных произведений во время занятия, является ведущим педагогическим приемом обучения и воспитания детей.

Очень важно, чтобы каждая исполняемая концертмейстером пьеса была фразировано-мягкой, естественной, без нарочитого выделения частей и музыкальных фраз, без произвольных остановок и замедлений⁶⁹. С первых занятий концертмейстер учит детей слышать и различать сильные и слабые музыкальные доли, реагировать на изменения темпа и характера музыки. К примеру, при последовательном исполнении трех различных по характеру музыкальных отрывков, дети учатся правильно передавать в движениях темп и характер музыкальной пьесы. При этом происходит знакомство с особенностью ритма, темпа, характера конкретного упражнения или танцевального элемента.

С усложнением движений, накоплением количества изученных комбинаций, объединением их в танцевальные фрагменты определенной художественной наполненности, музыкальное сопровождение занятий становится разнообразнее, богаче и сложнее. В связи с этим, особую важность приобретает искусство импровизации концертмейстера. Оно требует умения сразу мысленно менять мелодию, фактуру, ритм, иногда размер, количество тактов, с тем, чтобы звучание было максимально приближено к специфике упражнения, чтобы возникало структурно, метроритмически, мелодически ясное построение музыкального сопровождения.

Мои наблюдения показывают, что если предложенная музыка известна обучающимся, то она вызывает танцевальные ассоциации и стремление сделать движения так же красиво и правильно, как это диктует мелодия. Эмоциональная память дает дополнительный стимул для исполнения любого движения, особенно связанного с

⁶⁸ Праслова Г.А. Теория и методика музыкального образования детей дошкольного возраста. – СПб., 2005.

⁶⁹ Горошко Н.Н. Современная подготовка баяниста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. – С. 98-100.

большой физической нагрузкой. Под воздействием знакомой музыки оживляются лица детей, появляется повышенный интерес к физическому упражнению, овладению техническими сложностями танцевальных движений.

Технология подбора музыкальных произведений базируется на глубоких знаниях концертмейстера системно-хореографического образования и предполагает:

- знание школ и направлений танцевального искусства;
- знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии;
- знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов;
- знание хореографической терминологии (в частности, на французском языке);

К подбору музыкальных фрагментов предъявляются требования по следующим моментам: характеру, темпу, метроритму (размер, акценты и ритмический рисунок), форме музыкального произведения (одночастное, двухчастное, трехчастное, вступление, заключение).

Музыку для сопровождения танцевальных упражнений необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, не эмоциональному выполнению упражнений танцующими. Не желательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание учащихся, не способствует усвоению и запоминанию ими движений.

Музыкальное развитие на уроках хореографии осуществляется при помощи определенных методов и приемов. Первоисточником получения знаний является сама музыка, только она пробуждает «музыкальные» чувства человека. Вначале идет работа по накоплению опыта слушания музыки. Наряду с музыкой важнейшим источником получения ребенком знаний является слово педагога и концертмейстера, которое приводит к пониманию и восприятию музыкального образа конкретных музыкальных произведений. И, наконец, через собственную музыкально-танцевальную деятельность дети приобретают знания.

Для развития «музыкальности» исполнения танцевального движения применяются следующие методы работы:

- наглядно-слуховой (слушание музыки во время показа движений педагогом);
- словесный (педагог помогает понять содержание музыкального произведения, побуждает воображение, способствует проявлению творческой активности);
- практический (конкретная деятельность в виде систематических упражнений).⁷⁰

Основополагающими дисциплинами в хореографии являются классический и народный танец. Изучение народного танца, так же как и классического, начинается с изучения экзерсиса у станка и на середине зала. Подбор музыкального материала на занятиях хореографии ведется концертмейстером в соответствии с программными требованиями хореографа. Экзерсис у станка и на середине зала состоит из конкретных упражнений, к каждому из которых предъявляются свои определенные музыкальные требования. На начальном этапе (первом-втором году) обучения дети занимаются общедоступной хореографией. В этот момент вырабатывается правильная координация движений, постановка корпуса, головы, рук, развивается мускулатура ног. В процессе этих занятий они получают знания о ритмической организации, размерах, музыкальных образах, которые они воплощают в танцах, этюдах.

Музыкальное оформление уроков народного танца весьма разнообразно как по мелодике, так и ритму. Характер ритмов часто меняется в ходе урока. Когда изучается новое движение или его отдельные элементы, ритм должен быть простым, мелодия не сложной, доступной. Затем, в процессе работы, музыкальный материал усложняется, усложняется ритмический рисунок внутри такта, изменяется форма и размер музыкального фрагмента, особенно в прыжках, или при соединении различных

⁷⁰ Зими́на А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. – М., 2000.

упражнений в единую комбинацию. Помимо использования нотного материала я использую и музыкальные импровизации.

Музыкальные фрагменты для занятий в хореографическом классе должны обладать следующими свойствами:

1. Квадратность. На начальном этапе очень важно, чтобы произведение можно было разбить на квадраты. Это значит, что одно движение делается 4 раза: крестом – вперед, в сторону, назад, в сторону. Квадрат состоит из тактов в размере 2/4 или 4/4. В дальнейшем, по мере обретения танцевальной техники, темп ускоряется, но квадратность остается. Составляется, например, комбинация из двух движений по квадрату – это равно фразе из восьми тактов, одно движение – 1 такт, или три движения по квадрату равны 12 тактам⁷¹.

2. Определенный ритмический рисунок и темп. Для исполнения таких движений, как *port de bras (tendus, Rond de jambe par terre)*, ритмический рисунок не имеет особого значения, но имеет значение темп. Он должен быть медленным и мелодия должна быть лирической, так как движения исполняются плавно и медленно. Для исполнения дробных выстукиваний – необходим четкий ритмический рисунок, а также присутствие синкопированного ритма. Исполнение этих движений идет в быстром темпе восьмыми нотами, в музыкальных фрагментах должны присутствовать шестнадцатые и восьмые длительности (размер 2/4 или 4/4 при медленном исполнении).⁷²

3. Наличие затактов. Любой затакт имеет немаловажное значение в исполнении движения, кроме того, он определяет темп всего упражнения. На начальном этапе, когда движение разучивается и исполняется на сильную долю, затакт не играет решающей роли, так как движения на этом этапе исполняются в медленном темпе по квадратам на сильную долю (*battements tendus, battements tendus jetes, battements frappe*). В дальнейшем же это качество играет немаловажную роль. Любой затакт, помимо того, что определяет темп упражнения, делает музыкальный фрагмент более четким и понятным, активизирует упражнения, акцентируя слабую долю. Затакт может быть использован во всех упражнениях, так как с него легче начать исполнять движение.

4. Темповые и метрические особенности. Размер 2/4 может употребляться для различных упражнений. Но темп исполнения и сама техника всегда различны. *Battements tendus, battements tendus jetes, battements frappes* могут исполняться в размере 2/4 в темпах *allegro, moderato*. А упражнения *battements fondues, plie, passé par terre* - в размере 2/4 в темпах *adagio, lento*. *Rond de jamb par terre* может исполняться в размере 3/4, то есть, одно движение на 1 такт. Таким образом, темп замедляется до *adagio* (или одно движение - полный круг - на 4 такта. То же самое происходит и с размером 4/4. Темп в этом размере может на различных движениях варьироваться от *lento* до *andantino*.⁷³

5. Метроритмические особенности. На начальном этапе мелкие длительности могут исполняться в 2 раза дольше, но при этом характер мелодии не должен искажаться. По мере выучивания движений темп ускоряется. На начальном этапе, когда идет разучивание движения, концертмейстер играет в медленном темпе, по мере выучивания темп ускоряется. То же самое происходит с *preparation* и при внесении в комбинацию поз⁷⁴.

В нашей школе на отделении раннего музыкально-эстетического развития занимаются дети 5-6 лет (дошкольное образование), на отделении народного фольклора - в возрасте 7-16 лет (школьное образование). Я работаю с детьми 5-6 лет в качестве концертмейстера хореографии и учащимися 1-х и 2-х классов по предмету фольклорная хореография. Поэтому в приложениях 1 и 2 я указываю примерный список музыкальных

⁷¹ Классический танец / Сост. Д. Ярмолович. – СПб.: Музыка, 1985.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же.

произведений, которые могут использоваться в работе концертмейстера с детьми данного возраста на уроках хореографии.

Специфика работы концертмейстера в классе хореографии требует от него определенных музыкально-исполнительских умений и навыков: владения ансамблевой техникой, знания основ хореографического искусства, хорошего музыкального слуха, знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, педагогики и детской возрастной психологии в их взаимосвязях. Профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие комплекса психологических качеств личности педагога, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Очень важно искренне любить свою работу, которая в основном не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Концертмейстер всегда «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. «Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога»⁷⁵.

Список литературы:

1. Азарова Л.Н. Как развивать творческую индивидуальность младших школьников. – М., 2001.
2. Бекина С.И., Ломова Т.П. Музыка и движение. – М.: Музыка, 1984. – 180 с.
3. Горошко Н.Н. Современная подготовка баяниста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практ. конф. 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. – С. 98-100.
4. Залите А., Михайлюкова Е. Я – концертмейстер: Методическое пособие для концертмейстеров ДМШ и ДШИ. – СПб., 2012.
5. Затымина Т.А., Стрепетова Л.В. Музыкальная ритмика. – М., 2009.
6. Зими́на А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. – М., 2000.
7. Классический танец / Сост. Д. Ярмолович. – СПб.: Музыка, 1985. – 148 с.
8. Хайкина Т.Я. Задачи концертмейстера хореографического класса // Итоги смотра методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства за 1995-96 учебный год. – Тамбов, 1997.
19. Хрестоматия музыкального сопровождения уроков народно-сценического танца / Сост. Е. Муськина. Вып. 1-2. – СПб.: Музыка, 1998. – 260 с.
9. Праслова Г.А. Теория и методика музыкального образования детей дошкольного возраста. – СПб., 2005.
10. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969.

⁷⁵ Залите А., Михайлюкова Е. Я – концертмейстер: Методическое пособие для концертмейстеров ДМШ и ДШИ. – СПб., 2012.

Примерный музыкальный репертуар для хореографии (ритмика)
отделения раннего эстетического воспитания (5-6 лет)

Раздел	Название упражнения экзерсиса	Автор и название использованных музыкальных фрагментов
Parr terre exercice	Наклоны, перегибы	Н. Бакланова «Хоровод» А.Даргомыжский «Меланхолический вальс»
	Battements tendus	Г.Вихарева «Вальс снежинок» А. Хачатурян «Вальс»
	Махи ногой, прямой и со сгибанием колена	Белорусская полька «Янка», обработка Р. Прицкера И.Дунаевский «Полька» из кинофильма «Кубанские казаки»
	Упражнения на растяжку: «книжечка», «лягушка»	Ю.Розас Вальс «Над волнами» А.Гречанинов «Вальс»
	Упражнение «Цветочек»	А. Грибоедов «Вальс»
	Упражнения «лодочка», «звездочка», «качалка»	«Полька», обработка В. Жигалова А.Жилинский «Латышская полька»
	Passe parr terre	Я.Френкель «Вальс расставания» из к-ма «Женщины»
	Упражнение «Бутон»	Б. Тихонов «Карело – финская полька»
	«Солдатик»	А.Гречанинов «Вальс»
	Корректирующие упражнения для рук	«Словацкая полька», обработка С. Гальперина
Exercice на середине зала	Поклон	Р.н.п. «Во поле берёзка стояла»
	Relevés	И. Штраус «Венский вальс»
	Пружинки	Б. Мошков «Полька»
	Шаг с приставкой	М.Глинка «Полька»
	Pas sote	«Краковяк»
	Port de bras, Port de bras в epaulement croisee	Б.Голубин «Вальс-мазурка»
	Ритмические упражнения – четко - ритмические хлопки, подскоки - галоп - подскоки с диагонали по прямой, с поворотом и т.д. - «дровосек» - «солнышко»	«Полька», обработка В. Жигалова С. Рахманинов «Итальянская полька» И.Штраус «Полька «Анна» Б.Самойленко «Волжская полька» «Бульба» бел.нар.танец «Гопак» укр.нар.танец В.Масленников Частушка
	Шаги со сменой темпоритма	«Хороводная», Е.Ефимов «Деревенская полька», М.Пустовойтова «Полька «Лошадка», В.Ребиков «Медведь», А,Кудряшова «Лягушки-музыканты»
	Рисунки танца	Блок плясовых мелодий (Россия)

**Примерный музыкальный репертуар для фольклорной хореографии
отделения русского фольклора (1, 2 класс)**

Раздел	Название упражнения экзерсиса	Автор и название использованных музыкальных фрагментов
Exercise на середине зала	Поклон	Русский танец «Сударушка»
	Различные пружинки с хлопками, поворотами и т.д.	Русский каблучный танец
	Упражнения на дыхание (с текстом, с продвижением).	Е.Дога Вальс из к-ма «Мой ласковый и нежный зверь»
	Упражнения на восстановление дыхания	Припадания. Лирический танец
	Элементы фольклорной хореографии (шаг «в одну ножку», «в две ноги», «в три ноги», «в четыре ноги»)	Русский нар.танец «Смоленский гусачок» Русская нар.песня «Ах, вы сени, мои сени», обр.А.Покровского «Подгорная» (припевки), обр. Ан.Новикова Русская нар. Песня «Пойду ль я, выйду ль я», обр. П.Слободкина
	Дробные выстукивания	Русская нар. музыка «Кадриль» Русская нар.песня «Возле речки, возле моста», обр. В.Мотова
Репетици онно – исполнит ельская работа	Ритмические хлопки, подскоки	Русская народная песня «Как у наших у ворот», обр. С.Руднева «Веселуха» Белоруссия
	Движения по диагонали	Русская народная песня «Вечор матушка», обр.А.Шалова
	Боковой галоп	Русская народная песня «Полянка»
	Подскоки в повороте	Русская народная пляска «Гусачок»
	Port de bras в народном характере	Русский лирический
	Изучение элементов русского народного танца («ковырялочка» с притопом, «елочка», «моталочка», «веревочка», одинарные шаги, двойные шаги, тройные шаги, «гармошка», «мячики», «вращения».	Русская пляска «Барыня», обр. А. Марьина Казачья пляска Тамбовская Матаня Токаревская Досада и Наровская Матаня Русская нар. песня «Ах, улица широкая» (обр. А.Бызова) Матросский танец «Яблочко», обр. В,Петрова Барыня-рассыпуха
	Разучивание танцевальных комбинаций	Блок плясовых мелодий (Россия, Белоруссия, Украина)

БУЛДАКОВ Василий Андреевич

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЭКЗЕРСИСА
ПО ПРЕДМЕТУ «НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ»
В 6 КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДШИ**

Данная работа создана для помощи концертмейстеру в музыкальном оформлении экзерсиса на уроках «Народно-сценического танца» 4-го года обучения (6 класс).

Образовательная программа учебной дисциплины «Народно-сценический танец» является частью учебной общеразвивающей программы «Хореографическое творчество». «Народно-сценический танец» является одним из профилирующих предметов в учебном процессе.

Хореографическое искусство неотделимо от музыки. Поэтому на уроках хореографии с детьми работают два педагога – хореограф и концертмейстер. Учащиеся получают не только физическое развитие, но и музыкальное. Успех работы с детьми в классе хореографии во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно и художественно концертмейстер исполняет музыкальный материал. Ясная фразировка, яркие динамические контрасты помогают детям услышать музыку и отразить её в танцевальных движениях.

Гармоничное соединение музыки и танца – это прекрасное средство развития эмоциональной сферы детей, основа их эстетического воспитания. На занятиях учащиеся приобщаются к лучшим образцам народной, классической и современной музыки, вследствие чего формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и образное мышление.

Экзерсис (фр. *exercice*) – упражнение. Это комплекс всевозможных тренировочных упражнений, способствующий развитию силы мышц, эластичности связок, воспитанию выворотности, устойчивости и правильной координации движений у учащихся.

Экзерсис у станка – это комплекс упражнений, который отличается логикой и целесообразностью построения.

Под упражнением понимается определенное, многократно повторяемое движение. Движение представляет собой единичное действие: головой, рукой, корпусом, ногой. В упражнении работает весь опорно-двигательный аппарат и поэтому его можно определить как комбинацию движений. Упражнение через проучивание двигательного элемента формирует двигательный навык, который обогащает двигательный опыт и является основой развития техники танца. В связи с этим упражнение можно охарактеризовать как учебную комбинацию.

Экзерсис на середине зала. Данное понятие «экзерсис» применительно к занятиям на середине зала тем, что танцевальные элементы здесь изучаются в характере упражнения. В то же время упражнения приобретают несколько иные задачи, т.к. развивая двигательные навыки и приемы их исполнения, они направлены на формирование сценической танцевальности. В этом случае речь идет об учебно-танцевальной комбинации.

Народно-сценический танец состоит из трёх разделов:

1. Экзерсис у палки.
2. Танцевальные упражнения и комбинации на середине зала.
3. Работа над этюдами, построенными на материале танцев разных народов.

В данной методической разработке подобран музыкальный материал для первых двух разделов.

Свою роль в учебном процессе музыка может выполнить при соблюдении определенных условий, соответствующих методическим требованиям хореографии.

Одним из таких условий является музыкальное оформление урока народно-сценического танца – специальный подбор музыки к упражнениям экзерсиса у станка и на середине зала, танцевальным комбинациям и этюдам. Музыкальное оформление подбирается концертмейстером совместно с педагогом, согласно определенным задачам, решаемым на одном или нескольких уроках. В работе по подбору музыкального материала необходимо учитывать ряд требований. С одной стороны, музыка должна отвечать запросам высокого художественного и музыкального вкуса, с другой – быть в полном согласии с этническими и стилевыми особенностями хореографического материала. Музыка должна отражать характер и образно-эмоциональный строй каждой учебной или танцевальной комбинации, подчеркивать метро-ритмические, темпо-динамические и структурные компоненты учебно-танцевальных заданий.

Концертмейстер в классе народно-сценического танца

Процесс обучения по предмету «Народно-сценический танец» строится на пристальном внимании к музыкальному оформлению и сопровождению уроков. Красота народных мелодий вызывает эстетические чувства, их разнообразие воспитывает музыкальный вкус.

Мастерство концертмейстера очень специфично. Оно требует от пианиста не только артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, педагогики. Профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объём внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность в реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

В процессе обучения в классе хореографии определяются следующие задачи музыкального воспитания:

1. Развитие музыкального восприятия метроритма;
2. Ритмичное исполнение движений под музыку, умение воспринимать их в единстве;
3. Умение согласовывать характер движений с характером музыки;
4. Развитие воображения, художественно-творческих способностей;
5. Повышение интереса учащихся к музыке, развитие умения эмоционально воспринимать её;
6. Расширение музыкального кругозора детей.

В обязанности концертмейстера хореографических классов входят:

- Совместная творческая работа с педагогом-хореографом;
- Репертуарный подбор музыкальных произведений;
- Изучение опыта работы по эстетическому воспитанию детей в хореографических коллективах;
- Знакомство с новыми методиками «движения под музыку».

Основные этапы ознакомления детей с музыкальным сопровождением на уроках народно-сценического экзерсиса

Первый этап – первоначальное знакомство с музыкальным произведением. Здесь ставятся задачи:

1. Ознакомить учащихся с музыкальными фрагментами.
2. Научить вслушиваться и эмоционально откликаться на выраженные в них чувства.

Второй этап – формирование умений в области музыкального исполнения движений, восприятия музыкального сопровождения в единстве с движениями. Здесь ставятся задачи:

1. Умение исполнять движения в соответствии с характером музыки.
2. Углублённое восприятие и передача настроения музыки в движении.
3. Координация слуха и характера движений.

На этом этапе идёт тщательная подборка музыкального материала для каждого движения в соответствии с предъявляемыми требованиями (квадратность, ритмический рисунок, характер мелодии, наличие затакта, метроритмические особенности, темп, размер)

Третий этап – образование и закрепление навыков выполнения заданий в точном соответствии с характером, темпом, ритмическим рисунком музыкального фрагмента. Он ставит следующие задачи:

1. эмоционально-выразительное выполнение упражнений экзерсиса;
2. развитие самостоятельной творческой активности детей

На данном этапе закрепляется всё то, что обрабатывалось в процессе обучения на втором этапе.

Подбор музыкального оформления урока

Подбор музыкального оформления урока осуществляется соответственно его структуре и содержанию структурных элементов. В тоже время музыка помогает решать сугубо технические задачи в плане надежного освоения и осмысления воспитанниками двигательных навыков. Она даёт возможность лучше понять внутренний (мышечный) характер исполнения того или иного движения, его интонацию и амплитуду.

В подготовке к уроку точно определяется:

- Этнический характер и стиль исполнения учебно-танцевального материала;
- Музыкальный размер и продолжительность хореографической комбинации;
- Темп, динамика, интонация, и метро-ритмическая основа;
- Важные нюансы сочетания музыки и танцевальных движений;

Концертмейстер – первый помощник педагога и зачастую, музыкальная выразительность того или иного музыкального произведения создает или не создает их творческое содружество. Главная задача концертмейстера состоит в воспитании музыкального вкуса учащихся, расширении музыкального кругозора, повышение музыкальной культуры. Единого подхода к музыкальному оформлению уроков не существует. Специфика музыкального сопровождения заключается в обязательном нотном материале. На уроках целесообразно менять музыкальный материал, чтобы не было привыкания, важен момент ожидания музыки, внимания, музыка не должна быть фоном, т.к. она первична и создает атмосферу творчества. Общим требованием к музыке на уроке является использование ярких, колоритных образцов народного песнопения и музыкального творчества.

План экзерсиса и музыкальный материал:

Поклон – «Выйду ль я на реченьку» (русская народная песня)

Экзерсис у палки:

1. Plie (полуприседания и приседания) – «Русский лирический танец», Л.Руднева.
2. Battement tendu (скольжение стопой по полу) – «Стукалочка» (русский бальный танец)
3. Battement tendu jetes (маленькие броски) – «Гарантелла» (итальянский народный танец)
4. Rond de jambe par terr (круговые вращения ногой по полу) – «Мазурка» (польский народный танец)
5. Battement fondu (плавные полуприседания на одной ноге и вытягивание другой) – «Русский лирический танец» Л.Руднева
6. Каблучное упражнение – «Воронежский танец»

7. Упражнение «Верёвочка» - «Эх, яблочко!» (русский народный танец)
8. Battement developpe (сгибание и разгибание ноги на 90° и выше) – «Испанский вальс», М.Мошковский
9. Упражнение «Дробные выстукивания» - «Белолица, круглолица» (русская народная песня)
10. Grand battement jete (большие взмахи ногой) – «Шестёра» (уральская кадриль)

Экзерсис на середине зала

1. Бег от станка – «Полянка» (русская народная песня, обработка Б.Смирнова)
2. Припадания – «Белолица, круглолица» (русская народная песня)
3. Припадания на месте в повороте – «Уральская кадриль», Е.Сироткин
4. «Дроби» – «Бульба» (белорусская народная полька)
5. «Молоточки» - «Перепляс» (Обр. В.Паршина и В.Хвостова)
6. Основной шаг – «Крыжачок» (белорусский народный танец)

Музыкальное оформление должно быть весьма разнообразно как по мелодике, так и ритму. В ходе урока характер ритма часто меняется. Во время изучения нового движения или его отдельных элементов, ритм должен быть простым, мелодия несложной, доступной. В процессе работы музыкальный материал усложняется.

Музыкальное оформление урока – это реально звучащая музыка в учебном процессе. Концертмейстер призван создать звуковую атмосферу, благоприятную для освоения учащимися технических и образно-эмоциональных качеств учебно-танцевального материала.

Список литературы:

1. Бриске И.Э. Народно-сценический танец и методика его преподавания. – Челябинская государственная Академия культуры и искусств, 2007.
2. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Учебное пособие для ВУЗов культуры и искусства. – М.: ГИЦ Владос, 2003.
3. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. Изд-е 2. – СПб. – М. – Краснодар: Лань, 2006.
4. Методическое пособие по теории и методике преподавания народно-сценического танца. – Казань, 1998.
5. Устинова Т.А. Лексика русского танца. – М., 2006.

КЛИМОВА Татьяна Николаевна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

ИМПРОВИЗАЦИЯ В ХОРЕОГРАФИИ

Что такое импровизация в хореографии? Прежде чем мы осветим данный вопрос, закономерно узнать, как истолковывается само слово «импровизация». Импровизация (франц. *improvisation*, итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – это создание художественного произведения непосредственно в процессе его исполнения. Импровизация возможна в любом виде искусства: поэзии, музыке, театральном искусстве, хореографии и т.д.

Хореография как вид искусства – это самобытный вид творческой деятельности, подчинённый закономерностям развития культуры общества и отображает действительность, языком движения. Давайте рассмотрим процесс появления импровизации в танцевальном искусстве.

С древнейших времён импровизация в танце является неотъемлемой частью народных обрядов, игр и празднеств. Во многих народных танцах существует такой вид пляски как – перепляс. Характерной особенностью русской пляски является импровизация, которая заключается в том, чтобы в ответ на «вызов» продемонстрировать силу, ловкость, удаль, а так же передать эмоциональное состояние исполнителя. В момент исполнения перепляса плясуны-импровизаторы должны продемонстрировать высокое импровизационное искусство танца, основанное на свободном комбинирование движений, их усложнение, сочинение новых и развитие старых. Вот как характеризует перепляс А.А. Климов в книге «Русский народный танец»: «В основе исполнения перепляса, лежит индивидуальное творчество плясунов – постоянное сочинение ими движений и импровизация в момент исполнения. Принять участие в переплясе неподготовленный человек не мог – для того чтобы переплясать своего соперника, надо было знать много колен, много тренироваться»⁷⁶. Поэтому, в танце импровизация может быть как примитивной, так и высоко профессиональной.

Таким образом, импровизация в танце – это интересный творческий процесс, способствующий увеличению арсенала движений танцующих, помогает окрашивать каждый элемент индивидуальностью исполнителя, расширяет лексику, даёт возможность раскрыть индивидуальные черты характера. Каждый исполнитель в момент импровизации может показать своё мастерство, профессионализм, технические способности и свою виртуозность исполнения движений.

В современном мире, среди молодёжи стали популярны современные танцы (например, хип-хоп или брейк), в которых часто используют танцевальную импровизацию, которая называется танцевальный **батл** – это соревнование между участниками, где они доказывают, кто из них лучше двигается. Но импровизация современного танца имеет отличие от других направлений хореографии – это спонтанность, отсутствие прогнозируемой структуры, непрерывное выполнение движений без их повторения. Исполнитель-импровизатор поставлен в такие условия, когда он должен постоянно реагировать на новые обстоятельства, решать неожиданные задачи, возникающие в его воображении или предложенные партнером по импровизации.

Возросшее значение музыки в хореографическом искусстве в начале XX века вызвало к жизни еще один вид импровизации, такой как *интуитивный танец (свободный танец)* – это выражение себя, своих чувств через движение и ритм. В интуитивном танце

⁷⁶ Климов А.А. Русский народный танец. – М.: Издательство Московского государственного университета культуры, 1996. – С.16-17.

отсутствуют четкие схемы, нет заученной последовательности движений, здесь все зависит от личности танцующего, от его восприятия музыки, чувств, которыми он наполнен в данный момент времени, то есть «здесь и сейчас», так как в основе его лежит импровизация и спонтанность. Главная цель интуитивного танца – познать и прочувствовать себя, выразить свои чувства и ощущения, через телодвижения. Например, Айседора Дункан – американская танцовщица, основоположница танца модерн, одна из первых, противопоставившая классической школе балета свободный пластический танец. А. Дункан считала, что движения в танце должны исходить от внутреннего импульса. Нужно отказаться от стандартных жестов и поз, и пользоваться естественными выразительными движениями. Поэтому, в большей степени искусство танца А. Дункан было импровизационным.

Автор данной работы является преподавателем ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств» и ведёт преподавательскую деятельность на кафедре «Хореографическое творчество» по предмету «Композиция и постановка танца». Данный учебный предмет включает в себя изучение студентами танцевальной импровизации. Как преподаватель, считаю, что изучение студентами данной темы и получение практических умений и навыков в танцевальной импровизации является необходимым условием для развития, как исполнительских возможностей, так и в балетмейстерском творчестве.

Стоит отметить, что многим студентам, особенно первокурсникам, бывает очень сложно не только раскрепоститься в танце, но и качественно продемонстрировать свои балетмейстерские работы. И причиной этому является зажатость студентов, боязнь сцены, зрителей, а в учебном классе – своих сокурсников и преподавателя. Из-за этих фобий появляется психологические и мышечные барьеры, которые парализуют реальные возможности души и тела студента, не дают ему раскрыть свой танцевальный потенциал. И открыть путь к свободе движений помогает импровизация, которая создаёт атмосферу полной открытости, вдохновения. Отсутствие морального давления и правильный настрой помогут студенту преодолеть трудности любой сложности.

Но до того как студент начнёт познавать искусство танцевальной импровизации, ему обязательно понадобится время для того, чтобы подготовиться к импровизации. А для этого студенту сначала необходимо научиться слушать музыку и ощущать её внутри себя, и получать внутренний отклик на её звучание, научиться чувствовать настроение, характер музыки, ощущать её тембровые, темповые, ритмические проявления и т.д. Это необходимо для того, чтобы танцевальная импровизация была естественной и выразительной.

Умение слышать музыку, не дробить её ритмически, не иллюстрировать и вместе с тем не расходиться с метро-ритмическим построением – это очень сложная задача и очень индивидуальная. Она зависит от умения студентов по-разному обращаться с музыкальным материалом, от умения создавать хореографию отражая смысл музыки, её природу, а не выбивать метр и выдерживать ритмическую основу. Как сказал известный артист, хореограф, педагог, профессор Г.Д. Алексидзе в книге «Школа балетмейстера»: «Надо стремиться учить студентов уходить от штампов, заставлять их уши слушать и по-иному работать мозг во время танцевальной импровизации»⁷⁷.

На уроках по «Композиции и постановке танца» студенты получают навыки танцевальной импровизации через исследовательскую работу над собой. Мы исследуем возможности тела и движения, исследуем пространство, в котором нам предстоит двигаться, фантазию, воображение и т.д. Импровизация требует изменения мышления, особого отношения к своему телу, наличие развитого психомоторного компонента: мышечная свобода, скорость реакции, гармоничность движения (пластичность,

⁷⁷ Алексидзе Г.Д. Школа балетмейстера. Учебное пособие. – М. Российский университет театрального искусства. – ГИТИС, 2013. –С. 91.

координация различных частей тела, владение центром тяжести), самоконтроль. Исследование своего тела студенты начинают с познания всех составных частей тела и их двигательных возможностей. Они должны изучить, как может двигаться его отдельная часть тела, в какие направления: вверх, вперед, по кругу, сгибание – разгибание и т.д.

В хореографии человеческое тело делится на 6 голосов: 2 руки (каждая из которых включает в себя плечо, предплечье, кисть, пальцы), 2 ноги, голова, туловище.

Каждый голос может танцевать отдельно друг от друга, параллельно или в разные стороны, исполняться в различных уровнях (сидя, стоя, лёжа и т.д.), иметь разнообразный ритмический рисунок, а соединившись вместе, они создают полифонию человеческого тела, т.е. законченную танцевальную композицию. *Полифония человеческого тела* (от греческого – многоголосие) – выразительное средство хореографического искусства, основывающиеся на одновременном звучании нескольких самостоятельных голосов («многоголосье»). Тема или идея может определять мотив импровизации. Это может быть работа в пространстве и телом в пространстве, работа с весом тела, энергией, механизмом прыжков и т.д. каким бы не было задание нужно избегать стереотипов, важно использовать внутренние возможности тела.

Кроме исследования своего тела, студент должен научиться исследовать своё пространство. Исследование своего двигательного пространства характеризуется понятием «кинесфера» – это пространство вокруг тела, в котором тело движется. Границы «кинесферы» выводятся из максимальной амплитуды движений.

Зоны «кинесферы»:

1. Горизонтальный ярус – нижний – от бёдер до земли и все доступные движения вокруг ног (приседания, наклоны), средний – корпус, руки, и их движения ниже уровня плеч, верхний – голова, шея и руки, движения выше уровня плеч, а так же полёты и прыжки.

2. Вертикальная симметрия (движения вперед – назад) – если пространство перед собой человек задействует, то область за спиной практически всегда свободна. Соответственно, движение всех ярусов нужно использовать, включая повороты, вращения и движения задом наперед, а также постепенные переходы от яруса к ярусу.

Важным принципом в танцевальной импровизации является принцип «повторение без повторения», который заключается в том, что при отработке какого-либо навыка или приёма не стремиться закреплять его в своем сознании, а приучить себя, чтобы этот навык или приём постоянно варьировался, выражался в новом эмоциональном состоянии.

Танцевальная импровизация строится, прежде всего, на соединении в единое целое уже известного, нового и спонтанно возникшего. Но, самое главное в танцевальной импровизации – это умение соединять музыкальное восприятие музыки с телесным её воспроизведением. Но, для этого необходимым условием является вдохновение души.

На уроках по изучению танцевальной импровизации автор применяет следующие упражнения, которые помогают студентам развить навыки двигательной импровизации: «Слово – Действие», «Части тела», «Локомотив», «Зеркало», «Танцуем имя», «Унисон в группе», «Следование за двумя ведущими» и т.д.

1. Упражнение разминки «Слово – Действие» помещает студентов в импровизирующее состояние ума, активизируя память, воображение и способность к подражанию.

Ведущий называет качество движения. Например: покачивания, растяжки, скручивание, ходьба, бег, падения и подъемы, тряска. Группа придумывает движение в данной категории тремя способами: через спонтанное физическое исследование; через прошлый опыт – движения, изученные в классах техники, выученные в танцах, увиденных спектаклях или в жизненных ситуациях; подражая другим танцорам и используя свои вариации. Танцоры должны сохранять непрерывность движения. После нескольких минут исследования одной категории движения, ведущий называет другую категорию. Если это упражнение используется как разминка, то лучше начать с простых движений

(покачивание, ходьба, затем бег и растяжки) перед выполнением внезапных движений или прыжков. С помощью некоторых подсказок ведущего это упражнение может также помочь разогреть ум танцоров. Танцоры могут различать воспроизведение уже знакомого материала, открываемый новый материал, подражание чьему-либо движению и создание спонтанных вариаций.

2. Упражнения «Части тела».

Студенты встают в круг. Один танцор называет часть тела. Все танцоры двигают этой частью тела, сначала осторожно, затем все более и более активно. Через некоторое время другой танцор может назвать другую часть тела. Танцоры тогда двигают вновь названной частью тела. Таким образом, группа проходит по всем частям тела. Танцоры могут повторять процесс движения, когда движение начинается с одной части тела, а затем в него вовлекается все тело целиком.

3. Упражнение «Зеркало».

Основой импровизации является зеркальное отражение движений других людей. Даже в своих простейших формах, когда два танцора лицом друг к другу зеркально повторяют движения, зеркальное отражение выявляет навыки, существенно необходимые для всей групповой импровизации. Способность воспринимать и воспроизводить движение развивается через точное подражание; способность отвечать без промедления исходит из необходимости двигаться синхронно с партнером; способность сохранять концентрацию поддерживается постоянной фокусировкой танцоров друг на друге; и возникновение нового движения происходит из наблюдения и реагирования на движения других. Так как должна быть воспроизведена каждая деталь, танцоры также получают кинестетическое чувство движения другого. И, в конечном счете, эти навыки наблюдения и реакции – предисловие к групповой импровизации, в которой танцоры, видят и воспринимают все, что происходит в это время, независимо от размеров группы. Процессы ведения, следования и взаимодействия свойственны всей импровизации. Упражнения на отзеркаливание дают возможность испытать все эти роли и затем развивать их. Как только танцоры приобретают некоторую способность отражать друг друга, они могут начать играть с разными вариациями этих движений. Они также получают возможность отзеркаливать большее число танцоров одновременно через «групповое зеркало». Эти упражнения являются центральными в импровизационном процессе и могут быть неоднократно повторены. Они могут даже использоваться перед началом каждого сеанса, служа ментальной и физической разминкой для последующих импровизаций.

4. Упражнение «Танцуем имя».

Пишем своё имя буквами разными частями тела. Пишем буквы всем телом. Затем пишем буквы имени стоя, сидя, лёжа. Путешествуем по полу, выписывая имя.

5. Упражнение «Унисон в группе».

Группа собирается вместе в пространстве, все лицом в одном направлении. Танцор, который окажется во главе группы, начинает двигаться. Другие двигаются в унисон с этим танцором. Если направление движения (и, следовательно, группы) изменяется, так же меняется и ведущий. Ведущим всегда становится человек, который не может видеть остальных. Если два танцора, стоящие рядом, не уверены, кто из них должен вести, они должны решить этот вопрос по возможности быстрее. Когда ведущий наклоняется, и фокус внимания перемещается назад, тот, кто находится на противоположной стороне группы, становится ведущим. Танцоры должны стремиться к гладким переходам от ведущего к ведущему, прерывая движение как можно меньше. Группа должна всегда стараться поддерживать унисон. Ведущие должны всегда помнить, что другие стремятся следовать им и выбирать соответствующие движения.

Однако не следует оставаться на одном месте. Группа может двигаться через пространство и менять уровни. Другие танцоры могут менять место внутри группы во время перемещения, так чтобы ведущими становились разные люди, а не только те, кто находятся на внешнем крае группы. Вариации. Танцоры делятся на группы по три

человека в каждой. Если пространство позволяет, все трио могут быть в пространстве одновременно. Каждое трио строится в треугольник, все три танцора лицом в одном направлении. Танцор, стоящий спиной к двум другим, является ведущим. В этом формате, ведущие могут исследовать диапазон движений, за которыми можно следовать. Они могут перемещаться и использовать любую динамику движения. Ведомые подражают как можно точнее. Когда ведущий поворачивается к одному из танцоров, лидерство переходит к этому танцору. Танцоры должны в конечном итоге экспериментировать со все более и более частой сменой ведущих.

Таким образом, в каждом студенте находится много невыраженных эмоций и состояний, которых преподаватель может раскрыть с помощью танцевальной импровизации. Должна быть выработана уверенность в своих силах, способность мобилизовать творческую энергию, необходимую для процесса импровизации. И, когда исчезает страх, студент реально начинает импровизировать, т.е. выстраивать отношения с пространством, временем, зрителем, партнёром, своими телесными возможностями и импульсами в настоящий момент.

Импровизация – мощная сила, развивающая воображение и чувственное восприятие, непосредственность и композиционное мышление. Танцевальная импровизация помогает студенту выработать свой оригинальный и неповторимый стиль в хореографическом искусстве. Именно танцевальная импровизация является главным источником рождения новых движений, интересной танцевальной лексики, новых идей и принципиально нового видения хореографии.

Список литературы:

1. Алексидзе Г.Д. Школа балетмейстера. Учебное пособие. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013.
2. Богданов Г.Ф. Семь шагов к навыкам плясовой импровизации: Учебно-методическое пособие. Часть первая. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2014.
1. Заикин Н.И. Балетмейстер и коллектив: учебное пособие. – Орёл, 2007.
2. Климов А.А. Русский народный танец/учебное пособие. – М.: Издательство Московского государственного университета, 1996.
3. Моргенрот Дж. Структурная танцевальная композиция / Перевод Ю.Морозовой. – Режим доступа: <http://girshon.ru/article/strukturnaya-tantsevalnaya-improvizatsiya-otryvki-iz-knigi-dzhojs-morgenrot>.
4. Пуротова Т.В., А.Н. Беликова, О.В. Кветная. Учите детей танцевать. – М.: Владос, 2003.

КИМ Яна Григорьевна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

«БАЛЕТНАЯ» ОСАНКА

В данной работе раскрывается понятие «балетной осанки» и комплекс упражнений, направленных на выработку правильной осанки и ее улучшение.

Балетная осанка – это выработанная в соответствии с профессиональными требованиями манера держать свое тело в статике и динамике в пространственных и временных условиях. Она характеризуется гармонией пропорций, форм и линий тела, пластичностью и художественной выразительностью движения, поз, способствующих созданию сценического и хореографического образа. В обучении в Сахалинском колледже искусств она необходима не только танцорам-хореографам, но и студентам других специальностей – «Музыкальное искусство эстрады» («Эстрадное пение»), «Социально-культурная деятельность». Правильная осанка – действенный способ избежать разных недугов, среди которых боли в спине и шее, нарушение кровообращения и другие, не менее серьезные проблемы. Именно благодаря правильной осанке тело приобретает идеальный баланс, а движения становятся элегантными и свободными.

Осанке в балете придается первостепенное значение. Еще в 1830 году знаменитый итальянский артист, балетмейстер и педагог К. Блазис указывал: «Красивая походка и красивая осанка... первое достоинство хорошего танцовщика»⁷⁸.

Если правильно держать осанку, то сохраняется правильный баланс тела. Тело с неправильно расположенным центром тяжести легко травмировать, особенно во время ежедневных упражнений в классической балетной школе. «Если танцоры держат правильную осанку, они не подвергают свое тело излишнему напряжению, поэтому маловероятно, что они получают травму, – говорит Джеки Пелли, дипломированный физиотерапевт Английского национального балета. – Все тело – от пяток до макушки – должно быть ровным. Тогда вам не захочется сутулиться»⁷⁹. Пелли считает, что многим будет полезно научиться держать осанку, и разработала специальную дисциплину под названием «Posture pointes», с помощью которой все – от балерины до банковского клерка – могут научиться держать спину прямо и все время быть в равновесии. «Если бы люди делали упражнения для спины, было бы намного меньше травм и болей в пояснице, – говорит Пелли. – Когда вы сутулитесь, сидя, например, за рабочим столом в своем офисе, мышцы шеи перенапрягаются, так легко довести их до спазма, и к концу дня вам больно вращать головой»⁸⁰.

В анатомическом отношении осанка человека рассматривается в трех плоскостях, проходящих через общий центр тяжести человека: поперечная (горизонтальная), делящая тело на верхнюю и нижнюю половины; продольная, которая разграничивает тело на две симметричные части – правую и левую; переднезадняя (фронтальная), учитывающая строение передней и задней частей тела. Основа осанки – позвоночник и его соединения с тазовым поясом. Позвоночник имеет изгибы: шейный (вперед), грудной (назад), поясничный (вперед), крестцово-копчиковый (назад). При нормальной осанке изгибы позвоночника выражены умеренно. Направление линии позвонков при этом строго вертикально. Правая и левая части симметричны: шейно-плечевые линии на одном уровне, углы лопаток на одной высоте и на одном расстоянии от позвоночника, треугольники талии (пространство между линиями туловища и вытянутыми вдоль руками) одинаковы.

⁷⁸ Методическое пособие по приему в хореографические училища / Сост. Холфш С.С., Иваниший М.Ф. – М., 1963. – С. 26.

⁷⁹ Журнал «Домашний очаг», 10 августа 2011. – С. 12.

⁸⁰ Там же. – С. 12.

В формировании балетной осанки участвует весь организм. Она выступает не только как нечто внешнее, не только как идеальное телосложение с точки зрения эстетики, но и как необходимое условие (предпосылка) для освоения всего комплекса сложных движений классического танца. Сформированная балетная осанка с характерной для нее выработанной выворотностью ног обеспечивает устойчивость тела, достигаемую путем координированной работы мышц и всех частей тела.

Балетная осанка предполагает особую постановку тела: корпуса (торса, туловища), нижних конечностей (ног), верхних конечностей (рук), головы и высокое развитие двигательных функций.

Упражнения по исправлению недостатков осанки

При *сутулости – кифозе* можно уменьшить грудной прогиб позвоночника при помощи упражнений на укрепление глубоких мышц спины, растягивание и укрепление мышц, удерживающих лопатки в правильном положении, укрепление мышц, увеличивающих наклон тела вперед.

Упражнение 1

Лечь на пол на живот, ноги выпрямлены, стопы вытянуты. Руки, согнутые в локтевых суставах, расположены впереди груди ладонями вниз. Исполнение: на счет «раз-два», отжимаясь руками от пола, приподнять корпус, стараясь сильно прогнуться в грудном и поясничном отделах позвоночника. На счет «три-четыре» зафиксировать это положение. Голову слегка запрокинуть назад. На счет «раз-два-три-четыре» вернуться в исходное положение. Выполнять лежа на животе, стоя на двух ногах.

Упражнение 2

Исходное положение: лечь на живот, ноги в 1-й позиции, руки на затылке. Исполнение: на счет раз-два-три-четыре медленно поднять грудь, сильно прогнуться под лопатками, сократив мышцы спины. На счет раз-два-три-четыре вернуться в исходное положение.

Примечание: упражнение выполняется с помощником, который удерживает стопы в 1-й позиции.

Упражнение 3

Исходное положение: лечь на живот, руки расположены вдоль тела. Исполнение: на счет «раз-два-три-четыре» согнуть ноги в коленях, руки горизонтально раскрыты в стороны. Приподнять грудь. Стараться как можно больше прогнуться в грудном отделе позвоночника и в пояснице, образовав полукольцо, напрячь мышцы. На счет «раз-два-три-четыре» вернуться в исходное положение.

Упражнение 4. «Лодочка» (активное)

Исходное положение: лечь на живот, ноги выпрямлены и вытянуты в коленях и стопах, руки протянуты вперед. Исполнение: на счет «раз-два-три-четыре» приподнять грудь и ноги, максимально прогнуться в грудном отделе позвоночника и пояснице. Напрячь мышцы спины. На счет «раз-два-три-четыре» вернуться в исходное положение.

Упражнение 5

Исходное положение: встать на колени, корпус и голову держать прямо, руки опустить вниз. Исполнение: на счет «раз-два» поднять руки вверх, на счет «три-четыре» прогнуться назад, на счет «раз-два» делать попытку достать руками ступни ног, на счет «три-четыре» поднять корпус. На счет «раз-два» сесть на колени, согнув корпус, грудь прижать к коленям, руки отвести как можно дальше назад, на счет «три-четыре» зафиксировать корпус. На счет «раз-два-три-четыре» расслабиться и вернуться в исходное положение.

Примечание: упражнений на гибкость корпуса назад много, но необходимо помнить, что во всех упражнениях должна быть правильная дозировка. Преимущество отдается упражнениям на прогибы в грудном отделе.

При седлообразной спине – лордозе необходимы упражнения на укрепление мышц брюшного пресса, растягивание мышц-сгибателей и укрепление мышц-разгибателей тазобедренных суставов, растягивание задних связок нижнегрудного и поясничного отделов позвоночника (растягивание мышц и связок спины, особенно поясничного отдела). Для исправления седлообразной спины (лордоза) рекомендуются следующие упражнения.

Упражнение 1

Исходное положение: лечь на пол, вытянуть ноги вперед, корпус прямой, руки опущены вниз. Исполнение: на счет «раз-два» быстро наклонить корпус вниз, взявшись руками за стопы, прижаться грудью к ногам, выпрямив позвоночник. На счет «три-четыре» зафиксировать такое положение. Медленно поднять корпус, прийти в исходное положение.

Упражнение 2

Исходное положение: сесть на пол, вытянутые ноги раскрыть циркулем в стороны. Исполнение: то же, что и в предыдущем упражнении. На счет «раз-два» наклонить корпус вниз, стараясь животом и грудью достать пол, руки вытянуть вперед. На счет «три-четыре» зафиксировать такое положение. Это упражнение способствует также выработке амплитуды балетного шага.

Упражнение 3.

Исходное положение: сесть на пол, вытянуть вперед ноги, корпус прямой, руки опущены вниз. Исполнение: согнуть колени, прижать их к груди, на счет раз-два-три-четыре зафиксировать такое положение. На счет «раз-два-три-четыре» вернуться в исходное положение.

Упражнение 4

Исходное положение: лечь на пол, вытянуть ноги, руки положить вдоль тела. Исполнение на счет «раз-два» согнуть ноги в коленях, поднять их груди, на счет «три-четыре» прижать голову к коленям и зафиксировать это положение. На счет раз-два вернуться в исходное положение, на счет три-четыре расслабиться.

Упражнение 5

Исходное положение: лечь на спину, вытянуть ноги, руки вдоль тела ладонями вниз. Исполнение на счет «раз-два» поднять одновременно корпус и вытянутые ноги (образовать угол). Руки для равновесия поднять и раскрыть в стороны. На «три-четыре» положение зафиксировать. На счет раз-два-три-четыре прийти в исходное положение.

При асимметрии лопаток – незначительном сколиозе применяются упражнения для устранения бокового смещения оси позвоночника, нормализация положения головы, лопаток. При выполнении упражнений следить за сохранением срединного положения головы, позвоночника, за симметрией шейно-наплечных линий. При асимметрии лопаток следует укреплять мышцы спины и особенно мышцы, прилегающие к лопаткам. Полезны упражнения, способствующие укреплению силы мышц живота, особенно косых. Во всех случаях после асимметрических упражнений, направленных на исправление недостатков осанки, следует выполнять симметричные упражнения для закрепления правильной позы тела (осанки) и запоминания ее.

Упражнение 1

Исходное положение: сесть на пол, вытянутые ноги раскрыть циркулем в стороны, руки поднять и раскрыть горизонтально на уровне надплечий. Исполнение на счет «раз-два» развернуться стороной опущенного плеча к противоположной ноге и наклоняться вниз, стараясь достать рукой пальцы вытянутой ноги, на счет «три-четыре» зафиксировать это положение. На счет «раз-два-три-четыре» вернуться в исходное положение.

Упражнение 2

Стоя у станка или гимнастической стенки, взяться рукой за рейку на уровне плеч. Затем руку, соответствующую стороне искривления (опущенного плеча), положить на

одну перекладину выше другой руки, стараться выровнять линию плеч до лопаток. Сделать глубокое приседание и возвратиться в исходное положение.

Необходимо проследить, чтобы дети не носили тяжести только в одной руке, систематически наблюдать за положением корпуса у них во время занятий в школе, дома. При асимметрии лопаток необходимо запомнить мышечные ощущения правильного положения корпуса и особенно лопаток и надплечий.

Для воспитания навыков правильной осанки немаловажное значение имеет контроль осанки с помощью зеркала. Ученик подходит к зеркалу. Сначала надо ставить его в фазе, затем в профиль в привычной ему позе. Педагог указывает на неправильности положения головы, надплечий, позвоночника, грудной клетки, живота, ног. Разъясняет и показывает, как можно исправить те или иные недостатки вышеописанными упражнениями. Ученик по памяти (мышечно-суставное чувство) принимает правильную осанку, несколько раз повторяя, запоминает ее.

Формирование балетной осанки и ее совершенствование зависят от ряда факторов, таких, как: пропорциональное тело, выворотность ног. Координация и устойчивость. Пропорциональное телосложение облегчает совершенствование координации движений и возможность добиться через нее необходимой для классического танца устойчивости тела (апломба), а выворотность ног делает движения свободными и легкими.⁸¹

Упражнения для развития осанки

Упражнение. Отыскание нейтрального положения

1. Встать прямо, ноги и руки в первой позиции. Выпрямить позвоночник по всей длине, слегка напрягая мышцы живота и представляя себе отвесную линию.
2. На вдохе поднять грудную клетку, расслабить мышцы живота и слегка передний край таза вперед, прогибаясь в пояснице. Отметить напряжение, возникающее при этом в верхней и нижней части спины, и расслабление мышц живота.
3. Дела выдох, наклонить таз вперед. Для этого напрячь мышцы живота, выпрямить поясницу и активизировать большую ягодичную мышцу. Отметить напряжение передней группы мышц бедра и опускание грудной клетки.
4. Вернуться в нейтральное положение, представляя как отвесная линия проходит через позвоночник в поясничном отделе. В этом положении создается баланс между мышцами живота и спины. Ощутить, как позвоночник вытягивается по всей длине.
5. Теперь на вдохе наклонить таз слегка вперед, а на выдохе вернуться в нейтральное положение. Особое внимание обратить на то, что при этом сокращаются мышцы живота, в частности наружная косая мышца живота. Повторить упражнение 10-12 раз.

Применение в танце

Это упражнение поможет отыскать центр стабильности своего тела и обратить внимание на изменения, происходящие с позвоночником. Зная, что поясничные позвонки обладают большей подвижностью, необходимо сознательно активизировать мышцы живота, чтобы сохранять контроль над естественным нейтральным положением таза и позвоночника. Глядя на положение переднего гребня подвздошной кости таза и лобковой кости по отношению к фронтальной плоскости, преподаватели хорошо понимают, что у разных танцоров разные естественные изгибы позвоночника. Произвольное сокращение мышц живота позволяет сохранить эти изгибы и обеспечить их поддержку. Представить, как наружные косые мышцы живота связывают собой бедра и таз. Стараться не терять эту

⁸¹Васильева Т.И. Тем, кто хочет учиться балету. Правила приема детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу. – М., 1994. – С. 57-61.

связь, когда в танце приходится отводить ногу назад. Это поможет уберечь тазобедренный сустав и поясничный отдел позвоночника от чрезмерного разгибания. В любых стилях танца используются движения бёдер и таза, совершаемые в трехмерном пространстве, но сохранение контроля над этими движениями является ключом к совершенствованию техники.

Упражнение. Разгибание спины лежа

1. Лечь на живот, подложив под него небольшую подушку. Согнуть руки в локтях и приложить ладони тыльной стороной ко лбу.
2. Сделать вдох. На выдохе активизировать мышцы живота, стараясь подтянуть переднюю стенку брюшной полости к позвоночнику. Изометрически сократить мелкие глубокие мышцы, проходящие вдоль позвоночника. Представить, как многораздельные мышцы стягивают позвонки между собой подобно толстым резиновым шнурам. Мышцы должны напрягаться по всей длине позвоночника.
3. Не расслабляя мышцы, сделать вдох. На выдохе еще сильнее сократить мышцы спины, чтобы они слегка разогнули спину и приподняли туловище. Позвоночник при этом должен представлять собой равномерную дугу. Почувствовать, как смещаются позвонки относительно друг друга, и сосредоточиться на этом ощущении.
4. Глубокие многораздельные мышцы разгибают спину, работая совместно с мышцами живота, обеспечивающими поддержку позвоночника и оберегающими его от травм. Задержаться в верхней точке на 4-6 секунд. На выдохе медленно вернуться в исходное положение, контролируя свои движения. Повторить упражнение 10-12 раз.

Применение в танце

Это небольшое упражнение поможет почувствовать силу спины и осознать ее роль в обеспечении безопасности движений. Наглядно представить себе многораздельные мышцы, со всех сторон сжимающие позвоночник и как бы создающие вокруг него защитную оболочку. Хотя в разгибании спины участвуют гораздо более крупные и сильные мышцы, воспользоваться данным упражнением, чтобы ощутить эту надежную защиту. Без многораздельных мышц живота, позвоночник просто развалился бы на части из-за нагрузки, которые создают танцы. Прежде чем совершать какие-то манипуляции руками и ногами, необходимо понять, какое значение имеет стабилизация положения позвоночника. Это поможет контролировать его движения и освоить его осевое растяжение, а также равномерно распределить прилагаемые к нему усилия. Все движения рук и ног должны начинаться с активизации поперечной мышцы живота и многораздельных мышц.

Упражнение. Разгибание спины с боковым сгибанием туловища

1. Прodelать предыдущее упражнение, только на вдохе после подъема корпуса немного наклонить его в сторону.
2. Задержаться в этом положении на 4 счета. Представить себе работу стабилизирующих мышц, окружающих позвоночник, и ту дополнительную роль, которую играет в обеспечении его безопасности квадратная мышца поясницы, соединяющая ребра с тазом. Выпрямить туловище и на вдохе опустить его на пол. Выполнить упражнение по 4 раза в каждую сторону.⁸²

⁸²Хаас Ж. Г. Анатомия танца. М., 2011, С.23-33.

Упражнение. Лежа на полу

1. Лежа на животе надо согнуть руки в локтях, положить лоб на тыльную сторону кистей. Правый локоть приподнять и сделать 2 пружинящих движения сзади, при этом голову и левый локоть не поднимать. Также проделать с левым локтем.
2. Лежа на спине поднять вверх руки и потянуться кверху сначала правой, затем левой рукой. Мышцы живота при этом напрячь, выпрямленные ноги прижать к полу.
3. Лечь на спину так, чтобы голова, туловище и ноги располагались на прямой линии. Руки прижать по бокам к телу. Приподнять насколько возможно голову и плечи, не меняя положения остальных частей тела. В таком положении продержаться 6-7 секунд.
4. Прижать спину и поясницу к полу, постараться запомнить положение. Встать и походить по комнате, сохраняя правильное положение.⁸³

Упражнение. Лежа на животе

1. Положить под тыльную сторону рук. Плавно переместить руки на поясничную область, приподнять голову, плечи и область лопаток, насколько возможно. Удерживаться в таком положении 6-7 секунд, после чего вернуться в исходное положение.
2. В том же положении положить ладони на голову, приподнять плечи и голову на 5-6 секунд. Затем расслабиться.
3. Поднять голову и плечи, плавно приподнять руки кверху и постепенно переместить их в стороны, затем к плечам. Принять исходное положение.
4. Лежа приподнять голову, выпрямленными руками выполнять круговые движения.
5. Ноги, разогнутые в коленях, поднять от пола, не отрывая при этом от пола тазовую область и живот. Удержать положение 6-7 секунд.
6. Лежа на животе имитировать руками движения пловца.

Упражнение для расслабления (отдыха) спины.

1. Лечь на спину, согнув колени примерно до 90°, чтобы ноги стояли на полу. Пусть руки лежат по бокам, или положите их на живот. Дышать ровно, чтобы позволить всем мышцам вашего тела расслабиться. Почувствовать спину плоской, ровно, такой же, как пол. Стараться свести к минимуму пространство между поверхностью, на которой лежим. Особенно, это касается области поясницы.
2. В районе шей просвет будет неизбежен. Попытаться вытянуть шею, просвет станет заметно больше. Пространство около шеи должно быть именно больше. А в районе поясницы меньше.
3. Это упражнение также можно сделать у стены, в положении стоя. Ноги должны быть отведены на 6-12 см от стены

Упражнение «Перекаты»

В сидячем положении обхватите руками ноги возле лодыжек, а ступни сведите вместе. Соедините между собой пальцы обеих рук, а подбородок положите на колени. В таком положении спина и шея должны оказаться в одной плоскости. Откиньте голову назад и вернитесь в исходное положение. Выполняйте 5-10 повторов, а затем переходите к «кобре».

Упражнение «Кобра»

Выполняется в положении лежа вниз лицом. Поднять туловище вверх, опираясь на руки. Голову откинуть назад максимально. Вернуться в исходное положение и сделать поворот вправо, затем выполнить максимальный наклон влево. Прогнуться назад и вверх и вернуться в исходное положение. Повторить еще раз упражнение для другой стороны.

⁸³Геворкян М. Воспитание движения. – М., 1952. – С. 45.

Упражнение «Лук»

Согнуть колени в положении лежа на животе, схватиться руками за лодыжки, сделайте вдох. Резким движением поднять туловище от пола и расположить ноги выше головы. Выполнять 4-5 качаний назад и вперед, задерживая дыхание.

Упражнение «Треугольник»

Отвести руки в стороны и опустите ладони вниз. Медленно наклониться вправо, чтобы почувствовать сильное напряжение в боку. Правая рука должна задерживаться в области правой ступни. Чтобы почувствовать сильное напряжение, следует удерживать позицию в течение 5-7 минут.

Упражнение «Золотая рыбка»

Данное упражнение выполняется в лежачем положении на коврик. Вытянуть ноги, прижать бедро и голень к полу. Поставить ступни перпендикулярно ноге. Несколько раз потянуться в разные стороны с отведенными руками. При этом ладони подложить под шейные позвонки, соединить пальцы ног вместе.

Упражнение «Вибрация»

Оторвать пятки от пола на 1 см в положении лежа на коврик. Выполнять гимнастику в течение 5-20 секунд. При выполнении данного упражнения происходит очистка организма от шлаков⁸⁴.

Список литературы:

1. Васильева Т.И. Тем, кто хочет учиться балету. Правила приема детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу. – М., 1994.
2. Геворкян М. Воспитание движения. – М., 1952.
3. Журнал «Домашний очаг», 10 августа 2011.
4. Костровицкая В. С. Слитные движения. Методическое пособие для преподавателей хореографических училищ. М., 1961.
5. Мачшский В.И. Гимнастика, исправляющая осанку. – М: Медицина, 1964.
6. Методическое пособие по приему в хореографические училища / Сост. Холфш С.С., Иванишый М.Ф. – М., 1963.
7. http://www.naturclinica.ru/articles_13.htm
8. Хаас Ж. Г. Анатомия танца. – М., 2011.
9. Шубарин В. А. Джазовый танец на эстраде. – М., 2012.

⁸⁴ Мачшский В.И. Гимнастика, исправляющая осанку. – М: Медицина, 1964. – С. 51.

КАРПАЧЁВА Олеся Викторовна

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Концертмейстер – распространенная профессия среди пианистов. Концертмейстер нужен везде: в хоровом коллективе, в любом инструментальном классе и конечно в классе хореографии. Специфика детской школы искусств заключается в наличии нескольких направлений в образовании детей. В нашей школе функционируют три отделения: музыкальное (фортепиано, скрипка, гитара), театральное и хореографическое. В связи с такой спецификой школы практически каждый преподаватель имеет в своей нагрузке часы концертмейстера в классе хореографии. В своей практической деятельности в тот или иной момент все мы периодически испытываем затруднения. Именно поэтому в своей работе я попыталась систематизировать свой опыт и опыт своих коллег.

Работа в классе хореографии во многом отличается от работы с хором или инструменталистом. Концертмейстеру необходимо знание специфических особенностей работы в классе хореографии, знание психологических особенностей этого процесса, воспитанный музыкальный вкус и просто музыкальная эрудиция. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него целого комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, высокая работоспособность, выдержка и воля, педагогический такт и чутье.

Концертмейстер ненавязчиво учит детей отличать музыкальные произведения разных стилей, эпох и жанров. На уроках хореографии происходит естественный процесс приобщения к образцам классической музыки.

Танец органически связан с музыкой. Без музыки немислимы упражнения классического экзерсиса.

Концертмейстер (от нем. «konzertmeister», от франц. «violin solo») – мастер концерта, музыкант, который помогает вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и иногда и на концертах.

Понятие концертмейстер включает в себя: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к решению тех или иных задач. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются несколько функций – творческие, педагогические и психологические.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром, затем группой инструментов. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало расширение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. В то время концертмейстеры, как правило, были «широкого профиля» и умели делать многое: играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и многое другое.

Со временем эта универсальность концертмейстера была утрачена. Это было связано с все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, усложнением и

увеличением количества произведений, написанных в каждой из них. Концертмейстеры также стали специализироваться для работы с определенными исполнителями.

Практика фортепианного сопровождения урока классического танца имеет не столь уж длинную историю. Это объясняется тем, что для аккомпанемента балетным экзерсисам и репетициям в XVIII – XIX веках в России и Европе использовалась скрипка. На картине Э. Дега «Студия танца в Опере на улице Пелетье» запечатлен момент балетной репетиции, где рядом с маэстро сидит скрипач и, опустив смычок, ждет, когда балерина начнет танцевать.

Учителя танцев предпочитали именно скрипку, т.к. она позволяла вести урок и показывать движения, не прерывая игры. Но существовала еще одна важная причина, объясняющая выбор именно скрипки, как наиболее подходящего для аккомпанемента танцу инструмента. Это богатство ее штриховых возможностей. Разнообразие способов извлечения звука на скрипке очень схоже с артикуляционным многообразием элементов балетного экзерсиса. Так, *staccato* можно уподобить способу исполнения *jete*, *frappe*; *spiccato* – *petit battement*; *legato* – медленному и плавному *developpe*, а также какому-либо другому элементу. Постепенно рояль с его богатыми фактурно-гармоническими и ритмическими возможностями все чаще использовался сначала в репетиционно-концертной работе, затем, с начала XX века и для сопровождения урока классического танца.

Концертмейстеров именно хореографии не готовят ни в одном учебном заведении. В балетный класс приходят пианисты, не имеющие, за редким исключением, опыта работы в этом виде искусства. Специфические требования хореографического искусства приходится постигать на практике. Педагогу-хореографу приходится учить концертмейстера. А это очень не просто для обоих. Возникают не только технические, но и психологические трудности. Разные преподаватели предъявляют разные требования и очень важно концертмейстеру чутко на них реагировать. Необходима подготовительная кропотливая работа с нотным материалом, предоставление различных вариантов музыкального сопровождения, совместное обсуждение его с ведущим педагогом хореографом. Только качественное профессиональное сотрудничество может привести к получению высокого результата в обучении учащихся.

Мастерство концертмейстера хореографии требует разносторонних музыкально-исполнительских качеств, таких как умение уловить самое характерное в музыкальном произведении, хорошая ориентировка в метроритмической структуре, целостное восприятие произведения. Хочется отметить, что концертмейстерская практика в классе хореографии даёт возможность усвоить азы профессиональной этики, умение держаться на втором плане и при этом исполнять музыку в едином «эмоциональном ключе» с классом.

Что важнее на уроке классического танца - музыка или движение? Говоря формально, первично движение. Педагог задаёт комбинацию движений, а пианист, исходя из их характера и ритмического рисунка, подбирает музыку.

Пианисты должны знать ряд правил, которых необходимо придерживаться на уроках классического танца:

1. Нельзя играть очень громко, форсированным звуком. Точно выверенный филигранный звук учащиеся слушают лучше.
2. Вся балетная лексика произносится и пишется на французском языке. Пианист должен знать точный перевод и характер исполнения движения.
3. Музыкальное сопровождение урока должно прививать учащимся определённые эстетические навыки. Они должны слышать музыкальную фразу, разбираться в ритме, динамике музыки.
4. Пианист должен запоминать комбинации, задаваемые педагогом. Фактура музыкального сопровождения не должна быть перегружена. Особенно это важно в младших классах: одно движение - одна нота, два движения – две ноты.

5. Необходимо обращать внимание на акценты: одни движения выполняются на сильную долю. Другие – из-за такта.
6. Необходимо постоянное расширение музыкального багажа и знаний о природе танца, его характерных особенностей.
7. Следует постоянно изучать опыт работы по эстетическому воспитанию детей в хореографических коллективах, в частности, по музыкальному развитию, знакомится с новыми методиками «движения под музыку».

Это общие рекомендации, касающиеся непосредственную работу над музыкальным материалом для урока классического танца.

Существуют два варианта музыкального оформления урока классической хореографии – подбор музыкальных фрагментов из балетов, популярных фортепианных и симфонических произведений, подходящих по метроритмической структуре к тому или иному движению, или импровизация. Чаще всего они сосуществуют гармонично, но возможны уроки, полностью построенные на подборе музыки или импровизации. Озвучить придуманное движение композиторским текстом не всегда просто. Специфика урока классического танца – движение определяет темп, ритм и характер музыкального сопровождения. Хотелось бы сказать несколько слов об использовании на уроке классического танца музыки из балетов. По этому вопросу существуют диаметрально противоположные мнения. Я отношусь к сторонникам активного использования «балетной» музыки. Музыка, написанная специально для балетного спектакля, является более танцевальной, чем какая-либо другая.

В нашей школе на уроках классической хореографии практикуется подбор музыкального тематического материала. В разные годы мы использовали на выпускных экзаменах музыку композиторов-романтиков, музыку из балетов Л. Минкуса («Дон-Кихот», «Корсар»), П.И. Чайковского («Спящая красавица»). Для детей младшего возраста мы сочли возможным взять в работу музыку из балета И. Морозова «Доктор Айболит», близкую и понятную по своему образному содержанию. Важно отметить, что использованию музыки из балетных спектаклей должна предшествовать кропотливая работа непосредственно с клавиром. Некоторые фрагменты подвергаются редакции, и делать это необходимо очень корректно и бережно.

Упражнения классического экзерсиса в большинстве «квадратны» и для их исполнения ученику необходим аккомпанемент на 8 или 16 тактов, то есть самым востребованным сопровождением в классе хореографии является классический период, состоящий из 16 тактов. Соответственно основной моделью для музыкальной импровизации является нормативный квадратный «шестнадцатидольный» период. Иногда при составлении танцевальных комбинаций, допускается изменение квадратности. Это связано с повторением метрических функций 5, 6, 7, 8 тактов («полторы фразы»). Ощущение весомости заключительных (каденционных) тактов, как правило, реализуется в танцевальной комбинации в виде сложных ритмических группировок с использованием более активных движений. Импровизируя, пианисту необходимо тщательно следить за гармонически понятным и логичным оформлением кадансов. Естественно, концертмейстеру хореографии, кроме исполнительского мастерства необходимы углублённые знания по теории музыки и гармонии для свободного и грамотного построения необходимых музыкальных периодов. Следует производить модуляции в пределах тоналностей первой и второй степени родства, чтобы избежать резкого перехода из одной тоналности в другую. Неграмотная модуляция может повлиять на исполнение упражнений, сбить ученика. Тем более начинающего. В импровизационном аккомпанементе следует использовать секвенции, они разнообразят музыкальное сопровождение, лишают его монотонности.

Основой взаимодействия музыки и хореографии как временных видов искусства являются метр и ритм. Предлагаемый на уроках классического танца хореографический материал имеет комбинаторную природу. Каждый элемент его сначала изучается сам по

себе, способом многократного повторения. Но основным материалом хореографических заданий являются построения, представляющие собой, связанные в единое целое композиционные блоки варьируемых элементов. Эти хореографические конструкции в методике классического танца называются комбинациями, а также этюдами и композициями. Принцип комбинирования проявляется в разнообразии вариантов использования отдельных элементов.

Комбинации движений экзерсиса, как правило, невелики по размерам (16 – 32 – 64 такта). Во время их исполнения педагог проговаривает названия движений и одновременно считает. Концертмейстер запоминает материал с учетом ритмических особенностей и отношения к долям отсчета времени и затем реализует все заданное в музыкальном сопровождении. Метрический счет как чередование временных единиц определяет основу музыкально-хореографического соответствия.

Важнейшим организующим фактором является определенная мера отсчета времени. Она представляет собой длительность элементарной доли, условно называемой в хореографии «четвертью». Хореографическая «четверть» не всегда соответствует музыкальной четверти как ритмической длительности. Хореографическая «четверть» – просто условная доля музыкального времени, удобная для танцевального счета.

Во время учебного процесса долгота такой «четверти» устанавливается в зависимости от темпа, размера и характера фразировки музыкального сопровождения. При этом хореографические «четверти» имеют достаточно определенные временные характеристики. Существуют общепринятые представления о соотношении музыкальных и танцевальных единиц счета времени. Таких видов условных соотношений 3 – для медленного, умеренного и быстрого темпов.

В размерах $2/4$ и $6/8$ в медленном темпе условные «четверти» чаще всего по долготе соотносятся с целым тактом, в умеренном – равны по времени половине такта, в быстром темпе снова соответствуют целому такту.

Музыкальный размер $12/8$ в учебных формах хореографии обычно просчитывается как два такта на $6/8$: в некоторых случаях одной «четверти» могут соответствовать два такта $3/8$.

Вальсовая трехдольная метрика предполагает соответствие одной «четверти» целому такту. Затруднение при счете – одна из причин чрезвычайно редкого использования сложных и переменных метров при музыкальном сопровождении учебного материала. Выразительная роль музыкального метра проявляется и в более мелком, и в более крупном масштабах. В первом случае – как пульсация долей внутри такта, во втором – как система отношений тяжелых и легких тактов. Музыкальный метр должен создавать организованную структуру, систему отношений тактов. Группировка тактов по четыре, важная для метрической организации периодов, имеет прямую связь с симметрией моторного движения, т.к. на нее и опирается квадратность. При этом способность музыкального метра создавать квадратную структуру, обозначая будущие моменты времени, служит стержнем взаимодействия в музыкально-хореографическом ансамбле.

Хореографический метр осуществляет временную организацию материала, представляя собой соотношение длительностей, заполненных танцевальными движениями. Отличаясь от музыкального, хореографический метр в наибольшей степени проявляет не качественные, а количественные показатели. Он указывает порядок исполнения движений в соответствии с протяженностью «четвертей» и их чередованием. Наличие акцентов может выражаться в резких и динамичных движениях, но ритм их чередования может быть и не периодичным. Если в комбинации используются только плавные и протяженные движения в музыкальном материале акценты могут отсутствовать.

Вообще музыкальный метр выполняет функцию канвы, организующего начала, равномерно подчеркивающего важные моменты движения, что позволяет определенным образом упорядочить воспринимаемый рисунок танца.

Хореографический метр при этом соотносится и с музыкальной метрической пульсацией. Определенные ритмические моменты танцевальных комбинаций, например, резкие и динамичные, могут взаимодействовать с опорными и кульминационными моментами музыкального времени.

Таким образом, происходящие в процессе совместного исполнения наложения ритмического и пространственного рисунка хореографической партии на материал музыкального сопровождения создает характерную именно для танца ритмическую пульсацию. Поскольку ритм движений тела многообразен и складывается из разнообразных по темпу, полиартикуляционных движений ног, рук, корпуса и головы танцовщика, – слияние музыки и пластики формирует, как правило, сложные полиритмические структуры.

В процессе музыкального сопровождения урока танца первостепенное организующее значение музыкального метра может стать причиной ограничений, принятых для типа избираемой фактуры и построения ритмического рисунка мелодии. Подобные ограничения объясняются также и необходимостью сиюминутного совместного исполнения – без дирижера и репетиций. Пианист задает метрическую пульсацию, и она должна ясно восприниматься сразу. При исполнении подвижной танцевальной музыки это легко достижимо. Медленные, кантиленные построения синхронизируются с танцевальными движениями естественней, когда мелодия выстраивается относительно крупными долями, соотносимыми с условными «четвертями» хореографического счета. Полифоническая фактура редко обладает ярко выраженными метрическими свойствами, поэтому почти не применяется для аккомпанемента танцу. Предпочтение фактуре сопровождения «бас-аккорд» в танцевальной музыке объясняется, необходимостью показа опорных долей времени.

Выбор музыкального метра бывает достаточно свободным, поскольку ритмическую опору движению в основном создают не группировки длительностей внутри такта, а пульсация сильных или относительно сильных долей такта. Одно и то же танцевальное движение можно представить в любом музыкальном метре. Важен лишь общепринятый способ исполнения движения по отношению к сильной доле (то есть «из-за такта» или на сильную долю). В сценических постановках балетов XIX – первой половины XX века обычно используются именно общепринятые способы исполнения танцевальных движений. Они то и изучаются на уроках классического танца

Хотелось бы остановиться на такой важной теме как выбор темпа музыкального сопровождения для комбинаций классического танца. На уроке педагог хореограф обычно показывает и просчитывает комбинацию не в том темпе, в котором она будет исполняться. Ученики и концертмейстер заранее знают основной темп комбинации, так как сам характер уже предполагают определенный темп исполнения. Темп постоянно корректируется педагогом и концертмейстером, чтобы хореографический материал и его музыкальное сопровождение естественно соответствовали друг другу. Наиболее важным для концертмейстера показателем темпа являются движения ног, так как движения рук и головы чаще всего бывают плавными, медленными, опережающими или запаздывающими.

Темп музыкального сопровождения определяют следующими факторами:

– уровнем подготовки класса. На ранних стадиях освоения экзерсиса все движения исполняются медленно или очень медленно. Постепенно год за годом, темп упражнений экзерсиса, прыжков, танцевальных движений ускоряется. Лишь раздел *Adagio* всегда отличает плавность и слитность;

– характером и способом исполнения самих движений. Плавные элементы исполняются медленно, активные и резкие – в подвижном темпе, легкие и изящные – быстро.

– в процессе обучения классическому танцу каждый его элемент сначала проучивается медленно, затем все быстрее. Музыкальный темп аккомпанемента, как правило, отражает характер движений. Важным профессиональным умением концертмейстера является способность помнить конкретные темповые характеристики отдельных движений или комбинаций и их соотношение с музыкальным сопровождением. Правильный темп также часто определяется физическими возможностями учащихся и выразительным содержанием танца. Об этом всегда необходимо помнить музыканту-концертмейстеру. Часто в одной комбинации используется сочетание таких элементов, как *battement fondu* (мягкое, плавное, «тающее» движение) и *battement frappe* (*frappe* – ударять). В таких случаях возникают неизбежные темповые отклонения. Необходимость смены темпа иногда возникает и в моменты переходов из одного элемента комбинации в другой, поскольку проходящие, связующие движения сами по себе тоже могут иметь иные темповые характеристики. Сложнейшая творческая задача концертмейстера во всех подобных случаях – смысловое музыкальное обоснование темповых изменений.

Подбор музыкального сопровождения должен осуществляться с учётом возрастной группы учащихся. В подготовительных классах, где только начинается знакомство со спецификой выражения эмоций через движение лучше использовать знакомые мелодии детских песен. Лучше сыграть тему из какого-либо мультфильма, чем фрагмент из классического балета, хотя оба музыкальных периода будут отвечать задачам в смысле счёта и акцентов. Музыкальное сопровождение на уроках следует разнообразить, но в меру. Звучание одного и того же музыкального сопровождения приводит к потере эмоционального фактора, упражнения начинают выполняться механически, в тоже время слишком частая смена музыки может мешать усвоению, запоминанию движений.

Из выше сказанного следует, что важнейшими задачами концертмейстера на уроке классического танца является: музыкальное обоснование, происходящее на занятии, создание своеобразных «музыкальных портретов» движений.

Классический танец – это основа хореографического образования. Обучение классическому танцу предполагает определенную систему методов. Деятельность концертмейстера хореографии требует применения многосторонних знаний и умений по гармонии, полифонии, истории музыки – в их тесной взаимосвязи.

Концертмейстер вместе с хореографом проходит путь от самого первого урока до репетиций, когда ему на смену приходит фонограмма. Концертмейстер вместе с педагогом проходит путь от изучения азов классического танца до выступления на сцене. Концертмейстер должен любить свою специальность, которая зачастую не приносит внешнего успеха – аплодисментов, почестей и званий. Мы всегда остаемся в «тени» и наша работа растворяется в общем труде всего коллектива. Опираясь на свой опыт, теоретический материал из статей и учебных пособий по хореографии, надеюсь, что эта работа может помочь молодым специалистам понять специфику данного направления исполнительского мастерства, круг проблем и пути их решения. Балетный класс – это свой особенный мир. Начиная от паркетного пола, зеркал и балетного станка, заканчивая изысканным языком балетных терминов, который могут понять только посвящённые. И в этом мире должны царить понимание, доброжелательность, одним словом гармония.

Список литературы:

1. Безуглая Г.А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. – СПб., 2005.
2. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Изд. 6. – СПб., 2001.

3. Крючков Н.И. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М., 1961.
4. Некоторые особенности работы концертмейстера на уроках классического, историко-бытового танцев и ритмики: методические рекомендации для концертмейстеров / Т.В Перуновская. – Иркутск, 2012. – 18 с. <https://weburok.com/1191603/Некоторые-особенности-работы>.
5. Новицкая Г. Урок танца. – СПб.: Композитор, 2004.
6. Ревская И. Классический танец. Музыка на уроке. – СПб.: Композитор, 2005.
7. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Изд. 2. – М.: Музыка, 1987.
8. Ярмолович Л. Классический танец. – М.: Музыка, 1986.

КРОНИНА Наталья Александровна

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

РОЛЬ УПРАЖНЕНИЙ С ПРЕДМЕТАМИ НА УРОКАХ РИТМИКИ ДЛЯ РАЗВИТИЯ РИТМА И КООРДИНАЦИИ

*«Возможно, самое лучшее,
самое радостное, что есть в жизни –
это свободное движение под музыку»
А.И. Буренина*

Значение упражнений с предметами

Выполнение упражнений с предметами требует от занимающихся способности соразмерять движения во времени, в пространстве, по мышечному усилию, а также четкого согласования движений различными частями тела. Особенно высокие требования к таким качествам движений предъявляются при выполнении упражнений под музыкальное сопровождение.

Упражнения с предметами оказывают активное воздействие на различные анализаторные системы и на их взаимосвязанную работу. Это, безусловно, содействует улучшению тактильно-мышечной чувствительности, функциональному совершенствованию зрительного, двигательного анализаторов, способности распределять и переключать внимание и т. д. Упражнения с предметами являются ценным средством для развития координации движений. Основная направленность предмета «Ритмика» – психологическое раскрепощение учащегося через освоение своего тела как выразительного «музыкального» инструмента. Одно из направлений в предмете «ритмика», упражнения с «предметом».

Упражнения со скакалкой

Упражнения со скакалкой являются эффективным средством для развития прыгучести, выносливости, быстроты и ловкости. Прыжки со скакалкой способствуют развитию и укреплению сердечно-сосудистой и дыхательной систем. Музыкальное сопровождение при выполнении упражнений со скакалкой благоприятно сказывается на развитии выносливости, так как создаваемый эмоциональный фон заметно снижает ощущение усталости и помогает занимающимся выполнять продолжительные интенсивные упражнения. Изменение темпа и ритма, а также постепенное введение более сложных элементов со скакалкой способствуют развитию координации движений. Наиболее удобны музыкальные произведения размером 2/4 (галоп, полька и народные плясовые мелодии).

Скакалки бывают длинные и короткие, резиновые и пеньковые. У пеньковых скакалок вместо ручек на концы завязывают узлы. Скакалку следует выбирать в соответствии с ростом. Для этого нужно встать на середину скакалки и натянуть ее. Скакалка соответствует росту, если ее концы доходят до подмышечных впадин.

Классификация упражнений

Упражнения со скакалкой подразделяются:

1. Прыжки с вращением скакалки вперед, назад, в сторону.
2. Прыжки с вращением скакалки (петлей).
3. Махи и круги скакалкой.

4. Переводы скакалки.
5. Броски скакалки.
6. Прыжки с вращением скакалки вперед, назад, в сторону.

Вращение скакалки выполняется в основном движениями в лучезапястных суставах при слегка согнутых локтевых суставах. Движения большей амплитуды требуют участия локтевых и даже плечевых суставов.

Это особенно необходимо при задержке скакалки вверху, когда нужно успеть выполнить сложное движение во время ее полета. Концы скакалки нужно держать свободно между большим и указательным пальцами, не напрягая рук. Трудность упражнений заключается в изменении скорости вращения скакалки, в сочетании быстрых движений ног медленными вращениями, в непрерывности движения скакалки. Очень важно экономно расходовать энергию и не допускать лишних усилий.

Прыжки с вращением скакалки в различных направлениях подразделяются на простые, прыжки между скоком и с двойным вращением.

- Простой прыжок-это выполнение одного прыжка на одно вращение скакалки.
- Прыжок между скоком характеризуется двойным прыжком на одно вращение: один прыжок через скакалку, другой в момент, когда скакалка находится в воздухе.
- Прыжок с двойным вращением-на один прыжок два вращения скакалки.
- Прыжки с вращением скакалки (петлей) вперед, назад.

При выполнении вращения скакалки с крестно руки слегка согнуты в локтях; их следует держать широко, что бы петля была точно посередине и не смещалась вправо или влево.

Вращение скакалки заканчивается энергичным движением кистей, которые должны находиться на одном уровне. Не следует сильно сгибать руки, это укорачивает скакалку и затрудняет проход через петлю. При вращении скакалки петлей назад скрещивать ее надо на уровне пояса, а не над головой.

Прыжки с вращением скакалки с крестно вперед или назад можно выполнять с между скоком и с различными движениями ног.

- **Махи и круги скакалкой.**

Махи и круги скакалкой можно выполнять в трех плоскостях: двух вертикальных (лицевой и боковой) и горизонтальной, одной или двумя руками, по часовой стрелке и против нее. Существуют малые, средние и большие круги. Если движение выполняется в быстром темпе по небольшой амплитуде, то оно производится только в лучезапястном суставе. При движениях по большой амплитуде в умеренном темпе участвуют локтевой и плечевой суставы.

- **Переводы скакалки из одной плоскости в другую.**

Эти упражнения позволяют изменять направление скакалки, разнообразить упражнения и служат для отдыха после прыжковых упражнений.

- **Различают переводы «петлей» и «перемахом».**

При выполнении махов, кругов и переводов нельзя нарушать целостность скакалки, она не должна ломаться, касаться пола и тела занимающегося.

Методика обучения

При обучении технике упражнений со скакалкой, прежде всего, необходимо научить занимающихся свободно держать скакалку, вращать ее в лучезапястных суставах и при выполнении прыжков вытягивать колени и носки.

В первую часть урока рекомендуется включать такие упражнения со скакалкой как общеразвивающие упражнения, в которых скакалка используется как гимнастическая палка, сложенная вдвое или четверо, а также бег, простейшие танцевальные движения.

Во избежание перегрузки прыжки следует выполнять поочередно с ходьбой или с простыми движениями скакалки махами, кругами, переводами.

Упражнения для начальной школы

Упражнения с длинной скакалкой

1. Вращение вдвоем в одну и другую сторону.
2. Перешагивание вперед и назад через свободно висящую скакалку.
3. Прыжки через неподвижную скакалку с промежуточным прыжком, стоя боком.
4. Прыжки на месте на двух ногах через качающуюся скакалку с промежуточным прыжком. (Прыгать начинать с места, стоя боком к скакалке.)
5. Про бегание вперед и боком под вращающейся скакалкой по одному. То же по два, по три, взявшись за руки. Скакалку можно вращать вперед, назад по отношению к занимающимся. Обучение следует начинать с пробегания под скакалкой, вращая ее навстречу, причем вбегать нужно под скакалку в тот момент, когда она коснется пола.
6. Прыжки под вращающейся скакалкой после вбегания с последующим выбеганием. (Прыгать боком, лицом, спиной к скакалке; парами, держась за руки)
7. Про бегание под тремя скакалками, расположенными одна за другой параллельно.
8. Прыжки через скакалку на обеих ногах, без промежуточного прыжка (с вбеганием и выбеганием).

Упражнения с короткой скакалкой

1. Круги скакалкой сбоку поочередно правой и левой рукой (скакалка сложена вдвое): стоя на месте, в сочетании с прыжками в темпе вращения скакалки.
2. Прыжки на двух ногах, вращая скакалку вперед, чередуя с ходьбой на месте.
3. Прыжки на двух ногах с междускоком, вращая скакалку вперед (два прыжка выполняются на одно вращение скакалки, первый прыжок – через скакалку, второй – когда скакалка сверху).
4. Перевод скакалки «петлей».
И. п. Стойка руки в стороны, скакалка впереди.
1 - 4- круговым движением руки над головой перевести скакалку назад;
5 - 6- опуская руки вниз (до касания скакалкой пола), прыжок назад и полу-приседания через скакалку;
7 - 8 – и. п.
5. Круги скакалкой, сложенной вдвое, в лицевой плоскости одной и двумя руками (почасовой и против часовой стрелки). Примечание: при 16 выполнении махов и кругов скакалка слегка касается пола, движение выполняется за счет локтевого сустава.
6. Круги скакалкой в боковой плоскости (справа и слева) двумя или одной рукой.
7. Прыжки с ноги на ногу, вращая скакалку вперед «качалочка»
И. п. Стойка руки в стороны, правая нога впереди невысоко, скакалка сзади.
1 - прыжок на правую ногу, левая назад согнута, вращая скакалку вперед;
2 - прыжок на левую, правая вперед невысоко, прямая; скакалка вверх;
3 - 4 - повторить счеты 1-2.
8. Прыжок с одной ноги на другую, вращая скакалку вперед «моталочка».
И. п. То же, что в упражнении 7.
1 - прыжок на правую ногу, левая назад согнута, вращая скакалку вперед;

- 2 - прыжок на правой, левая выносится вперед невысоко, скакалка вверх;
 - 3 - 4 – повторить движение счетов 1-2, но с другой ноги.
 9. Бег вперед-выполняя круги скакалкой в боковой плоскости справа (касание скакалкой пола под правую ногу) или слева (касание скакалкой пола под левую ногу).
 10. Бег вперед, вращая скакалку вперед под правую ногу, тоже под левую.
 11. Бег вперед, выполняя круги скакалкой поочередно – справа и слева «восьмерка».
 12. Прыжки на двух ногах, вращая скакалку вперед.
 13. Прыжки на одной ноге с между скоком, вращая скакалку вперед.
 14. Прыжки на одной ноге, свободная нога вперед (в сторону, назад), вращая скакалку вперед.
 15. Круги скакалкой в лицевой плоскости на приставном шаге в сторону.
- Примечание:* при выполнении кругов поочередно в разные стороны для смены направления движения необходимо разогнуть руки в локтевых суставах, это замедляет движение скакалки и облегчает смену направления движения.
16. Сочетание махов и кругов скакалкой с последующими прыжками, вращая скакалку вперед и назад.

Упражнения для старших классов

1. Прыжки на двух ногах, вращая скакалку вперед, назад.
 2. Прыжки поочередно с левой ноги на правую, вращая скакалку вперед и назад.
 3. Прыжки на правой (левой) ноге или чередуя, с высоким подъемом бедра, вращая скакалку вперед и назад.
 4. Упражнение 3, но смежду скоком.
 5. Прыжки с двойным вращением скакалки вперед.
- Примечание:* двойное вращение скакалки выполняет я в основном за счет ускорения движения в лучезапястном суставе. В начале обучения прыжки с двойным вращением следует чередовать с прыжками с одним вращением.
6. Прыжок, вращая скакалку вперед скрестно «петлей».
- Примечание:* при выполнении этого движения необходимо шире скрестить руки, кисти держать на одном уровне и выполнить энергично движение кистями назад. Скакалка скрещивается равномерно, без рывков.
7. Упражнение 6, но смежду скоком.
 8. Чередование кругов в лицевой плоскости с прыжками на двух ногах.
- И. п. Стойка, руки влево.**
- 1 - 2 - приставной шаг вправо, круг скакалкой вправо;
 - 3 - шаг вправо, мах скакалкой вправо;
 - 4 - поворот направо, левую ногу вперед невысоко;
 - 5 - 6 - прыжок на левую ногу, правая вперед невысоко, вращая скакалку назад;
 - 7 - 8 - повторить счет 5-6, но с другой ноги.
 - 1 - 8 - повторить движение в другую сторону с поворотом налево.
 9. Шаг галопа в сторону, вращая скакалку вперед и назад.
- Примечание:* на шаге галопа в сторону на счет «раз» выполняется шаг в сторону и одновременно поднимается скакалка вверх, на счет «два» выполняется прыжок вверх через скакалку, соединяя ноги вместе.
10. Шаг польки вперед, вращая скакалку вперед.
- Шаг польки счет «и» - подскок на левой, правая вперед книзу через скакалку, счет «раз» «и» - шаг галопа с правой, скакалка поднимается вверх и вперед, счет «два» - шаг правой, скакалка опускается вперед.
11. «Веревочка» на вращении скакалки вперед, назад.

12. «Веровочка» с притопом или двойная, вращая скакалку вперед и назад, просто и скрестно «петлей».

Примечание: по структуре движение выполняется как шаг польки: подскок через скакалку, а притоп тремя шагами на месте, когда скакалка в фазе полета.

13. Шаг «бульбы» вперед, вращая скакалку вперед.

Музыкальное сопровождение: полька

И.п.- Стоя на верхней середине площадки, лицом к основному направлению, руки в стороны.

Описание упражнения

- 1-2 Прыжок на правую, вращая скакалку вперед, тройной притоп с продвижением вперед
- 1-2 Повторить 1 такт, но с другой ноги
- 1-2 Прыжок на двух ногах с промежуточным прыжком
- 1-2 Повторить 3 такт
- 1-2 Повторить 1 такт
- 1-2 Повторить 2 такт
- 1-4 Четыре прыжка на двух, вращая скакалку вперед (без промежуточного прыжка).

Упражнения с мячом

Упражнения с мячом являются отличным средством для развития ловкости, быстроты и точности движений. Они требуют от учащихся внимания, хорошего чувства пространства и времени. Разнообразные приемы бросков и ловли мяча, выполняемые в сочетании с различными шагами, прыжками, поворотами и другими сложными элементами, способствуют формированию и совершенствованию координации движений. Упражнения с мячом благоприятно влияют на эмоциональное состояние учащихся, особенно при работе с детьми. Большое оживление в урок вносят упражнения с мячом танцевального характера.

Мячи различного размера и веса:

- малые (диаметр 8-12 см),
- средние (диаметр 18-20 см) и большие (диаметр более 20 см).
- Чаще всего используются теннисные и резиновые мячи, реже – набивные (весом от 1 до 3 кг), надувные.

В зависимости от размера и веса мячей изменяется характер движений

Классификация упражнений

Упражнения с мячом подразделяются:

1. Броски и ловля.
2. Круги.
3. Выкруты.
4. Восьмерки.
5. Отбивы.
6. Перекаты.

Броски и ловля мяча выполняются одной или двумя руками, в боковой и лицевой плоскостях. Броски связаны с предварительным, сопровождающим махом. Сопровождающим махом можно придать новое направление мячу. Предварительные и сопровождающие махи не следует разделять, они должны быть тесно связаны с броском и ловлей.

При бросках двумя руками мяч держат с боков или кладут на ладони.

В исходном положении руки слегка согнуты в локтевых суставах и держат мяч впереди внизу. Чтобы перед броском сделать предварительный мах, надо наклониться вперед и, выпрямляя туловище, бросить мяч вверх, отпуская его пальцами.

При ловле мяча туловище выпрямлено, руки направлены навстречу мячу, который перекатывается через кончики пальцев на ладони. Руки с мячом опускаются вниз и в стороны. При бросках одной рукой мяч лежит свободно на ладони. Техника броска и ловли та же, что и двумя руками. Броскам предшествует небольшой наклон туловища и пружинное движение ногами с последующим выпрямлением тела и подниманием рук вверх. Когда это движение усвоено, можно приступать к броскам двумя, а за тем одной рукой. Мяч бросают с предварительным маховым движением одной или двух рук. Круги мячом классифицируются на малые, средние и большие. Они выполняются в лицевой, боковой и горизонтальной плоскостях.

При выполнении малых кругов осуществляется движение в лучезапястном суставе, при выполнении средних - в локтевом, при выполнении больших - в плечевом суставе. Круги являются подводными упражнениями к выкрутам.

Выкруты можно выполнить внутрь и наружу в вертикальной и горизонтальной плоскостях. В вертикальной плоскости выкрут внутрь делают из исходного положения рука в сторону или вперед ладонью вверх, мяч на ладони: поворачиваясь на 360° внутрь, рука с мячом рисует вертикальное кольцо. Сначала кисть с мячом приподнимается, а в конце движения опускается. Выкрут наружу начинается из конечного положения выкрута внутрь: выполняются те же движения, но в обратном порядке. Выкруты наружу можно заканчивать броском вверх.

При выкруте мяча в горизонтальной плоскости рука вместе с мячом двигается по дуге внутрь с одновременным поворотом кисти. Конечное положение выкрута дугой внутрь служит исходным для выкрута дугой наружу, который выполняется в обратном порядке. Выкруты дугой внутрь можно заканчивать маленьким броском мяча вверх. Выкруты выполняются в сочетании с пружинным движением ногами.

Отбивание мяча выполняется кистями, при этом мяч лежит на ладонях перед телом или поддерживается слегка сбоку. Сначала выполняются пружинное движение ногами и предварительный мах руками вверх, поворачивая в низ ладони. За тем следует удар (нажим) по мячу пальцами, и руки плавно удаляются от мяча. Отбивать мяч можно непрерывно, без предварительного маха, в сочетании с пружинным движением ног или поочередной ловлей мяча. После отбива мяч ловят на ладони; перед ловлей можно сделать руками маленькую дугу изнутри наружу вокруг мяча и поймать его на ладони. При ловле мяча выполняется пружинное движение ногами и небольшое опускание рук вниз.

Отбив одной рукой выполняется так же, как отбив двумя руками перед телом, сбоку, вертикально полу или наклонно. После отбива ловить мяч на ладонь, перед ловлей можно сделать рукой маленькую дугу вокруг мяча внутрь или наружу, чтобы мяч упал на ладонь. Сила удара может быть различной, это зависит от высоты отскока.

Перекаты выполняются одной или двумя руками по полу в различных стойках и перестроениях. Они должны быть плавными, без толчков. Поймать мяч с пола нужно пальцами одной или обеих рук, хватом снизу. Направление переката создается пальцами. Мяч перекатывают и по руке, начиная от пальцев до локтя, плеча, через грудь, спину. После этого мяч ловят или сбрасывают на пол.

Методика обучения

При бросках и ловле мяча нужно учитывать, что скорость его падения достаточно велика и мяч после касания ладони может отскочить. Этот отскок необходимо смягчить движением руки. При ловле мяча надо вытянуть руки навстречу летящему мячу и, поймав его, слегка согнуть руки и опустить вниз.

При круговых движениях с мячом используется центробежная сила. В кругообразных движениях, при выполнении которых рука остается с внешней стороны, центробежная сила прижимает мяч к руке. Такие упражнения выполняются без захвата пальцами.

При отбивании (ведении) угол отскока равен углу падения. Знание этого закона помогает своевременно ловить отскочивший мяч отбивать его под правильным углом.

Упражнения с малым мячом выполняются преимущественно пальцами, кистью и предплечьем. Трудность техники выполнения упражнений с малым мячом заключается главным образом в быстроте и четкости их выполнения. Посредством этих упражнений воспитывается умение выполнять тонкие и точные мышечные усилия, рассчитывать скорость.

Броски, ловля и отбивы выполняются не только одними руками. При этом активное участие принимают ноги и туловище. Обычно броску мяча предшествует подготовка. Так, например, одновременно с полуприседом руки с мячом слегка опускаются; с шагом вперед, назад или в сторону производится замах в соответствующую сторону. Бросок мяча чаще всего выполняется с подниманием на носки, с передачей тяжести тела с одной ноги на другую или с прыжком. При ловле мяча для смягчения удара о ладонь рука слегка опускается, как бы продолжая движение мяча вниз.

Упражнения со средним и большим мячом выполняются по большой амплитуде, это придает движению плавный и мягкий характер. Броски мяча производятся сильнее и энергичнее, что повышает трудность упражнений. Мяч может лежать на ладони или на тыльной стороне кистей. Его можно поддерживать сбоку слегка согнутыми пальцами обеих рук. Ловить средний или большой мяч сложнее, чем малый, так как при этом его нельзя захватывать пальцами. Большие мячи следует отбивать всей ладонью, широко раскрывая пальцы.

Обучение упражнениям с мячом следует начинать с малого мяча, так как благодаря его размеру удобнее выполнять броски и ловлю как двумя, так и одной рукой.

Упражнения для начальной школы

Упражнения с малым мячом

1. Броски мяча вверх и ловля его двумя руками.
 - а) И. п. Стойка руки в стороны ладонями кверху (мяч в правой руке).
1 - 3 руки дугами книзу, взять мяч двумя руками и подняться на носки, руки вверх;
1 - 3 руки дугами книзу в стороны (мяч внизу передать в другую руку).
Примечание: ноги выполняют пружинное движение.
И.п. Стойка руки в стороны, мяч в правой руке на ладони.
1. Упражнение « а », но с броском мяча вверх, в момент броска потянуться за мячом вверх, после ловли опустить руки вниз, передать мяч в другую руку и продолжить движение рук в стороны (движение выполняется плавно).
 2. Броски мяча вверх и ловля его двумя руками после дополнительных движений (хлопок, приседание, мах ногой).
 - а) И. п. Стойка руки вниз.
 - 1 - бросок мяча вверх;
 - 2 - выполнить глубокое приседание;
 - 3 - вставая, ловля мяча двумя руками;
 - 4 - пауза.
 - б) 1 - бросок мяча вверх;
 - 2 - хлопок ладонями перед телом;
 - 3 - ловля мяча двумя руками;
 - 4 - пауза.
 - в) 1 - приседая, бросок мяча вверх;
 - 2 - вставая, ловля мяча.

- г) 1 - бросок мяча вверх;
 2 - хлопок за спиной;
 3 - ловля мяча двумя руками;
 4 - пауза.
- д) 1 - бросок мяча вверх;
 2 - отскок мяча от пола;
 3 - ловля мяча;
 4 - пауза.
3. Броски мяча друг другу (построение в две шеренги).
 1 - бросок мяча партнеру через верх;
 2 - ловля мяча двумя руками.
Примечание: бросок выполняется вперед вверх, но и пружинят.
4. Упражнение 3, но увеличить расстояние до 3-4 м.
5. Удары мячом об пол и ловля двумя руками (на пружинном движении ног).
Примечание: в парных упражнениях необходимо добиваться согласованности действий.
6. Броски мяча друг другу (построение в две шеренги).
 1 - бросок мяча партнеру через верх;
 1 - бросок мяча партнеру через пол
 2 - ловля мяча двумя руками, одновременно двумя партнерами
- Музыкальный размер 2т 2/4, 1т 2/4.
7. И.п. Стойка руки вперед - в стороны, ладонями кверху, локти слегка согнуты, мяч в правой руке.
 «и» - небольшой замах руками вниз;
 1 - бросок мяча по дуге в левую руку;
 2 - бросок мяча по дуге в правую руку.
8. Удары мячом об пол и ловля его одной рукой.
9. Многократные отбивы (ведение) мяча на месте одной рукой.
Примечание: нажим на мяч производится легким движением кисти, ноги пружинят.
10. Сочетание броска мяча вверх и удара об пол одной рукой.
11. И. п. Стойка руки в стороны, ладонями вверх, мяч на правой ладони.
 1 - удар мячом об пол слева;
 2 - ловля мяча левой рукой;
 3 - удар мячом об пол справа;
 4 - ловля мяча правой рукой.
12. Упражнение 11, но в момент удара правой рукой об пол поднять левую ногу скрестно вправо, согнутую под тупым углом.
13. Отбивание мяча вверх одной рукой.
14. Передача мяча друг другу броском вперед вверх одной рукой (расстояние постепенно увеличивать до 6—8 м).
15. Упражнение 14, но ловля после дополнительных движений (хлопок перед телом, за телом, приседание).
16. Передача мяча друг другу ударом об пол.
17. И. п. Стойка, руки в стороны.
 1 - бросок мяча в лицевой плоскости по дуге вниз;
 2 - ловля падающего мяча другой рукой и без поддержки бросок обратно «качание» мяча.
18. И. п. Стойка ноги врозь.
 1 - бросок мяча в лицевой плоскости по дуге вниз, перенос тяжести тела на другую ногу;
 2 - повторить движение другой рукой с переносом тяжести тела на другую ногу.
19. Удары мячом о стену и ловля его двумя руками.

20. Упражнение 19, но ловля одной рукой.
 21. Бросок мяча вверх двумя и ловля одной рукой.
 22. Бросок мяча вверх одной рукой и ловля другой рукой.
 23. И. п. Стойка руки вперед — в стороны, ладонями кверху, локти слегка согнуты, мяч в правой руке.
 - 1 - бросок мяча вверх и ловля левой рукой;
 - 2 - бросок мяч по дуге вверх и ловля правой рукой.
 24. И. п. Стойка мяч в правой руке.
 - 1 - бросок мяча вверх правой;
 - 2 - ловля мяча после хлопка в ладони перед телом;
 - 3 - удар мячом об пол;
 - 4 - ловля мяча после хлопка в ладони перед телом.
 25. Передача мяча из руки в руку под согнутой вперед ногой.
 26. Упражнение 25, но на подскоке.
 27. Удары мячом о пол.

И. п. Стойка руки в стороны, мяч в правой руке.

 - 1 - замах правой рукой на з д;
 - 2 - удар мячом о пол слева;
 - 3 - ловля мяча левой рукой и выполнение замаха слева;
 - 4 - удар о пол мячом справа.
 28. Упражнение 27, но в момент удара мячом о пол правой рукой поднять правую ногу, согнутую под тупым углом, скрестно вправо.
 29. И. п. Стойка рука с мячом в сторону, другая вперед.
 - 1 - бросок мяча под вытянутую вперед руку;
 - 2 - ловля мяча в ту же руку, отвести ее в сторону.
- Примечание:* движение выполняется свободным раскачиванием рук, ноги выполняют пружинное движение.
30. Упражнение 29, но ловить другой рукой на открытую ладонь (руки чередовать). При ловле руку держать вверху, наклон туловища в противоположную сторону от руки с мячом.
 31. Броски мяча из руки в руку по дуге над головой.
 32. Удары мячом о стену, ловля после от скака одной рукой.
 33. Упражнение 32, но ловля мяча после хлопков перед телом (за телом), после приседания.
 34. Упражнение 33, но чередуя отбивы то правой, то левой рукой.
 35. Бросок мяча под вытянутой вперед ногой и ловля одной рукой.
 36. Бросок мяча под согнутой вперед ногой, ловля той же или другой рукой.
 37. Бросок мяча вперед вверх и ловля его во время бега вперед
 38. Бросок мяча назад через голову, выполнение поворота кругом и ловля мяча после удара о пол.
 39. Одновременная передача мяча друг другу (бросок вперед вверх) в шеренгах.
 40. Упражнение 40, но передача мяча ударом о пол.
 41. Упражнение 40, но одна шеренга, а передает мяч по дуге вверх, другая - одновременно ударом о пол.
 42. Упражнения 40, 41, 42, но после предварительного удара о пол около себя.

Упражнения для старших классов

1. Все упражнения 1-3 классов, но со средним мячом.
2. Бросок мяча вверх и ловля двумя руками.
3. Бросок мяча вверх и ловля одной рукой.
4. Бросок мяча вверх и по дуге на шагах вперед
5. Бросок мяча под вытянутую вперед руку.

6. Упражнение 5, но с переносом тяжести тела с ноги на ногу, но и на ширине плеч.
7. Упражнение 5, но ловля на открытую ладонь другой руки вверх.
8. Бросок мяча по дуге над головой из выпада в сторону, с переносом тяжести тела (руки в стороны, мяч на правой ладони).
9. Многократные удары о пол.
10. Удары мяча в пол на месте, чередуя отбивы правой и левой рукой
11. Отбивы мяча вверх тыльной стороной кистей.
12. Чередование отбивов мяча ладонями и тыльной стороной кистей.
13. Передача мяча из руки в руку за спиной, не касаясь тела.
14. Упражнение 13, но при выполнении поворота на 360° переступанием.

Список литературы:

1. Буренина А.И. Программа по ритмической пластике для детей дошкольного и младшего школьного возраста, 2-е изд. – СПб.: ЛОИРО, 2000.
2. Глейberman А.Н. Упражнения со скакалкой. – Изд. ФиС, 2007.
3. Шипилина И.А. Хореография в спорте. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.

МУСИЙЧЕНКО Елена Сергеевна

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

**ПРИМЕНЕНИЕ СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЫ ИЗУЧЕНИЯ МАТЕРИАЛА КАК
ЧАСТЬ ИГРЫ НА УРОКАХ РИТМИКИ ВО 2 КЛАССЕ НА ОТДЕЛЕНИИ
РАННЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ**

**Ритмика и её роль в системе
хореографического образования учащихся**

В системе дополнительного образования, ритмика является одной из важнейших дисциплин, поскольку происходит формирование знаний в области хореографического искусства, развиваются творческие способности, музыкально-ритмические навыки, ориентации в пространстве, правильные мышечные ощущения, художественные способности. В современном мире ритмика становится дополнительным резервом двигательной активности детей, путем к физическому и психологическому здоровью, повышению работоспособности, психологической разрядкой и снятию общего напряжения, и, следовательно, одним из условий подготовки к обширной учебной деятельности.

В системе обучения главную роль играет первоначальная ступень, ведь именно тогда закладывается фундамент для будущих навыков и личностного развития ребенка. На детей в хореографических школах возлагаются огромные физические нагрузки, что влияет и на психо-эмоциональное состояние ребенка, когда от него на начальных ступенях обучения требуется раскрытие и самоотдача. От того, как педагог подготовит детей к этим нагрузкам, как сформирует его организм, зависит дальнейший результат обучения в более старших классах.

Основа занятий ритмикой – комплексы различных упражнений, выполняемые под ритмичную музыку в танцевальном характере. Выполнение упражнений этих упражнений с большим количеством повторений дает возможность соединить такие виды деятельности как: бег, ходьба, прыжки, гимнастические упражнения, с доступностью и эмоциональностью. Такие занятия воздействуют на сердечно-сосудистую, нервно-мышечную, эндокринную системы организма. С помощью музыкального ритма можно установить равновесие в деятельности нервной системы человека, умерить слишком возбужденные темпераменты и растормозить заторможенных детей, урегулировать неправильные и лишние движения⁸⁵.

Роль игры в процессе обучения

Активное движение обогащает двигательный опыт, способствует приобретению учениками новых навыков и умений в самостоятельной деятельности. С помощью подвижных игр дети учатся новым видам мыслительной и физической деятельности. Систематическое многократное повторение различных упражнений развивает внимание, волю, координацию, ловкость, и т.п. В процессе игры ребенок учится преодолевать робость и застенчивость. В игре ребенок подражает взрослым, овладевая при этом разнообразными навыками в непринужденной форме.

Активные двигательные действия при эмоциональном подъеме способствуют значительному усилению деятельности костно-мышечной, сердечнососудистой и

⁸⁵ Комарова Н. В., Рыбакина Л.А., Фаткуллина С.Ф. Развивающие игры как средство развития личности. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 36.

дыхательной систем, благодаря чему улучшается обмен веществ в организме и происходит тренировка практически всех функций систем и органов⁸⁶.

Сначала игра используется как отдельный момент, который очень важен, особенно, в период адаптации детей в коллективе. На первоначальных этапах основная задача игровых моментов - это формирование эмоционального контакта с педагогом, ребенок должен увидеть в преподавателе доброго, отзывчивого, способного всегда прийти на помощь человека (как мама) и интересного партнера в игре. Первые игровые ситуации должны быть построены таким образом, чтобы ни один ребенок не чувствовал себя обделенным вниманием.

Далее игровые технологии, как игровые моменты проникают во все виды жизнедеятельности обучающихся: образовательная деятельность и игра; творческая деятельность и игра; повседневная бытовая деятельность, связанная с выполнением режима дня и игра⁸⁷.

Педагогу, необходимо точно улавливать настроение детей, уметь поддерживать дружественную атмосферу на уроке, не менее важно осуществить эмоциональную поддержку в группе. Необходимо поощрять инициативность, фантазии и активность ребенка. Только в этом случае игра будет полезна для развития детей.

Восприятие детьми стихотворной формы изложения материала

Значительные сдвиги в развитии восприятия у ребенка возникают под влиянием речевого общения со взрослыми. Именно взрослые знакомят ребенка с окружающим миром, помогают выделять наиболее важные стороны, учат способам действия с предметами окружающими ребенка в повседневности, отвечают на многочисленные вопросы.

В последнее время у детей, в особенности, дошкольников, выявляется все больше речевых нарушений, которые заметно ограничивают их общение со сверстниками и взрослыми: бедный словарный запас, недостаточное понимание значения и смысла слов, преобладание в активном словаре детей глаголов и существительных и малое использование слов, характеризующих признаки, качества и состояния предметов⁸⁸. Необходимо учить детей логично, последовательно, связно и грамматически правильно излагать свои мысли, правильно и грамотно рассказывать о различных событиях из окружающей их жизни. При этом процесс такого обучения должен быть развивающим, занимательным и интересным для них. И в такой работе одним из ведущих направлений развития речи детей дошкольного возраста является стихотворная форма как метод общения между взрослым и ребенком.

И чем раньше начнется это общение, тем более успешным будет дальнейшее развитие и обучение ребенка, ведь чем раньше мы дадим детям гамму разнообразных впечатлений, чувственного опыта, тем более гармоничным, естественным и успешным, в таком виде деятельности, как движение под музыку, будет дальнейшее развитие ребенка, становление его личности. И, возможно, меньше будет проблем у наших детей с развитием речи, внимания, памяти, мышления.

На уроках педагог должен использовать разнообразные игры, массовые танцы с пением, подговорки. Все эти приемы помогают детям с интересом заниматься и выполнять танцевальные движения, обретая при этом словесные навыки выражения своих чувств. Подговорки – это малый фольклорный жанр, в котором в стихотворной форме раскрывается техника исполнения танцевального движения, его название. Использование подговорок способствует усвоению танцевальных движений. Любой танец состоит из

⁸⁶ Захарова Т.Н. Теория и методика дошкольного образования. Автореферат, Екатеринбург. – С. 45.

⁸⁷ Комарова Н. В., Рыбакина Л.А., Фаткуллина С.Ф. Развивающие игры как средство развития личности. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 97.

⁸⁸ Там же. – С. 126.

логической цепочки и их танцевальных элементов. Красивое исполнение танца, самовыражение каждого ребенка в нем зависят от качества усвоения и выполнения того или иного танцевального движения в отдельности⁸⁹. Подговорки – удобный материал для решения этой задачи.

Методические рекомендации

В процессе реализации задач, которые ставит перед собой предмет, педагог сталкивается с проблемой выбора методов и форм работы и развития детей, обеспечения наиболее комфортные условия для занятий с детьми и поиска наиболее эффективных способов достижения результатов.

Как научить детей тонко воспринимать музыку, выполнять разнообразные движения, совмещая двигательные упражнения и словесное выражение образов? Для реализации этих задач необходимы следующие условия⁹⁰:

1. Использование интенсивных методов обучения – выполнение большого объема двигательных упражнений на занятиях, а так же подбор стихотворного и музыкального материала, позволяющего решать большой круг разнообразных задач развития ребенка.
2. Обеспечение психологического комфорта детей в процессе выполнения упражнений.
3. Выбор оптимальной системы занятий.
4. Индивидуальный подход к каждому ребенку.

Интенсивные методы означают увеличение времени занятий движениями, то есть, чтобы научиться двигаться, надо, прежде всего, много двигаться. Но если этот процесс необходимо сделать радостным и привлекательным для детей, чтобы в последствие они не утратили интерес к занятиям. Кроме того, важно подбирать такие ритмические композиции, которые позволяли бы решать одновременно много разных задач. Например, яркая, художественная музыка, под которую двигаются дети, развивает вкус, музыкальные способности, воспитывает эстетические потребности; быстрая смена разнообразных двигательных упражнений тренирует внимание, подвижность нервных процессов, координацию движений⁹¹. Музыкальная образность и характер исполнения движений развивают у детей фантазию и творческие воображение. Композиционные перестроения, рисунок танца развивают ориентировку в пространстве. Включение в упражнение задания на импровизацию стимулирует творческие способности детей.

И несомненно, для успешной реализации такого комплекса разнообразных задач необходимо обеспечивать психологический комфорт, чувство защищенности каждому ребенку, чтобы он мог полностью раскрыться, не боялся ошибаться и понимал для чего он выполняет то или иное упражнение. Поэтому педагог должен подбирать такой музыкальный и движенческий материал, который был бы доступен и понятен детям, ведь как известно дети могут скопировать только то, что видели своими глазами, поэтому необходимо подбирать музыкальный, словесный и движенческий материал, который знаком детям. Например, из мультфильмов, сказок, детских книжек и т.п.

Педагог должен стремиться сделать привлекательным процесс занятий путем подборов яркой музыки, оригинальных двигательных упражнений, вызывающих у детей эмоциональный отклик. И, конечно же, большую роль играет стихотворный материал, соответствующий возрасту. Так же необходимо выбрать оптимальную систему занятий, что связано с использованием в работе двух уровней работы с музыкально-ритмическим материалом. Первый уровень предполагает освоение ряда музыкально-ритмических композиций в процессе игры без специального разучивания. Этот материал, в основном,

⁸⁹ Российская педагогическая энциклопедия в двух томах: Гл. ред. В.В. Давыдов. – М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2008. – С. 236.

⁹⁰ Ковальчук Я.И. Индивидуальный подход в воспитании ребёнка: пособие для воспитателя детского сада. – М.: Просвещение, 1981. – С. 28.

⁹¹ Волкова Г.А. Логопедическая ритмика: уч. для студ. высш. уч. заведений – М.: ВЛАДОС, 2002. – С. 58.

исполняется по показу преподавателя и включается в разминку. Второй уровень включает в себя переход от развлекательного момента к учебному, во время которого правила игры усложняются и повышаются требования к исполнению заданий, что позволяет переходить к обучающим и развивающим целям урока. Такие игры выполняются систематически и входят в основную часть урока.

Главное – это дать детям возможность приобрести собственный целостный и чувственный опыт движения под музыку, обогатить их запасом разнообразных двигательных упражнений, облегчить и ускорить процесс формирования музыкально-ритмических навыков и умений.

И последнее условие – индивидуальный подход. Все дети в процессе обучения выполняют упражнения на столько хорошо, на сколько им позволяют навыки, психологические показатели и природные данные. Педагог в процессе наблюдений определяет уровень индивидуального развития своих воспитанников и на этом основании подбирает специальный, индивидуально-ориентированный материал (танцы, упражнения, игры) с тем, чтобы раскрыть способности каждого ребенка, выявить самые сильные стороны и скорректировать недостатки.

Индивидуальный подход – один из главных принципов педагогики. Сама проблема индивидуального подхода носит творческий характер, но существуют основные моменты при осуществлении дифференцированного подхода к детям:

- знание и понимание детей;
- любовь к детям;
- основательный теоретический баланс;
- способность педагога размышлять и умение анализировать⁹².

Педагог должен помнить, что ребёнок – это субъект собственного развития. И при этом дети всегда должны чувствовать поддержку педагога.

Индивидуальный подход к ребенку осуществляется как в процессе организации коллективных занятий, так и индивидуальных форм работы.

При организации работы преподаватель должен опираться на такие показатели:

- характер переключения умственных процессов (гибкость и стереотипность ума, быстрота или вялость установления взаимосвязей, наличие или отсутствие собственного отношения к изучаемому материалу);
- уровень знаний и умений (осознанность, действенность);
- работоспособность (возможность действовать длительное время, степень интенсивности деятельности, отвлечение внимания, утомляемость);
- уровень самостоятельности и активности;
- отношение к обучению;
- характер познавательных интересов;
- уровень волевого развития⁹³.

Индивидуальный подход позволяет разрешить основные противоречия процесса обучения между общественной формой существования культуры и индивидуальной формой ее присвоения, делая более реальным личностно-ориентированный подход к воспитанию детей.

Занятия ритмикой включают в себя комплекс упражнений по работе с музыкальным материалом, хореографическими упражнениями и словесным материалом.

Ритм – это один из выразительных музыкальных средств, поэтому при выполнении любых ритмических заданий, которые несут в себе дидактические цели, важно научить детей выполнять их в характере музыки.

⁹² Ковальчук Я.И. Индивидуальный подход в воспитании ребёнка: пособие для воспитателя детского сада. – М.: Просвещение, 1981. – С. 76.

⁹³ Там же – С. 72.

Работа по развитию метроритмического чувства проходит по следующим направлениям:

1. Речевая ритмика, задача которой - соотнесение речи и музыки. Это ритмизация слов, имен, стихов. Она очень важна в работе с учениками в первого года обучения. Рекомендуется заниматься речевой ритмикой под музыку, чтобы слова, используемые в упражнении имели метрическую организацию.

2. Упражнения на пульсацию.

Характер музыки определяет характер пульсации. Упражнения на пульсацию необходимо совмещать с упражнениями на развитие координации, ритмической памяти и внимания, а также с упражнениями для увеличения подвижности суставов, укрепления мышц исполнительского аппарата, освобождения корпуса и рук⁹⁴.

3. Ритмический диктант.

Это воспроизведение ритмического рисунка мелодии условными жестами.

Работа над ритмическим диктантом строится в следующем порядке:

- прослушивание пьесы, определение настроения, характера музыки, жанровых особенностей;
- после повторного прослушивания определение размера;
- исполнение ритмического рисунка хлопками, осознание ритмического рисунка мелодии,
- "запись" ритмического рисунка условными жестами;
- пройти ритмический рисунок пьесы шагами;
- пройти ритмический рисунок пьесы шагами с дирижированием;
- работа парами: один учащийся дирижирует, другой условными жестами показывает ритмический рисунок⁹⁵.

Усложнение заданий в ритмическом диктанте рекомендуем по мере усвоения более простых. Чтобы не перегружать детей, следует постепенно и методично усложнять задания по мере усвоения детьми ранее изученного материала. Возможна одновременная работа над двумя ритмическими диктантами, при этом простые задания второго диктанта должны отрабатываться параллельно со сложными заданиями первого. За учебный год отрабатываются 3-4 диктанта разной ритмической структуры.

4. Ритмическое двухголосие.

Это один из этапов работы над развитием музыкального слуха детей. Работу над ритмическим двухголосием рекомендуем начинать с исполнения метрических долей руками и ногами (ходьба по кругу и на месте). Затем усложняем задание: ноги обозначают шагами метрические доли, а руки хлопками исполняют изучаемые ритмические рисунки⁹⁶. Дальнейшее усложнение происходит за счет координации и исполнения руками и ногами различных ритмических рисунков

5. Ритмические игры.

Такие игры развивают у детей образное восприятие музыки. Игровая форма работы с детьми создает условия для раскрытия эмоционального мира каждого ребенка и легкого усвоения им необходимых знаний, понятий, формирования навыков в обстановке эмоционального комфорта.

Игра – это коллективный вид занятия в ходе которого создаются условия для общения детей в паре, в группе, проявляются личностные качества, а педагог в процессе игры может скорректировать отношения между детьми, активизировать творческую деятельность группы, создавать условия для наиболее полного раскрытия каждого ребенка именно в процессе игровой деятельности, вырабатывая при это чувство

⁹⁴ Ковальчук Я.И. Индивидуальный подход в воспитании ребёнка: пособие для воспитателя детского сада. – М.: Просвещение, 1981. – С. 76.

⁹⁵ Захарова Т.Н. Теория и методика дошкольного образования. Автореферат, Екатеринбург. – С. 7.

⁹⁶ Чибрикова-Луговская А.Е. Ритмика. – М.: Дрофа, 1998. – С. 43.

коллективизма и дисциплину. Последнее особенно важно, т. к. внутренняя дисциплина необходима детям в музыкально-художественной деятельности.

Исходя из этого, музыкальный материал для ритмических игр должен быть ярким, образным, содержащим игровые элементы, так же можно использовать песенный материал, который может помочь детям лучше понять образ и характер исполнения.

Ритмические игры сначала отрабатываются как ритмические диктанты. Параллельно идет работа над мотивами, фразами, формой, координацией в пространстве или в работе с предметом, развитием памяти, внимания⁹⁷.

6. Коллективное музицирование.

Это одна из форм работы на уроках ритмики, которая развивает образное и логическое мышление, слуховой контроль, гармонический слух⁹⁸. Игра на различных музыкальных инструментах в оркестре очень нравится детям, ведь они всегда проявляют интерес к новым предметам и тянутся к ним, о чем мы уже говорили выше.

Одной из задач уроков ритмики является организация двигательной активности ребенка. Увеличение объема двигательной активности оказывает влияние на повышение умственной активности, физическое развитие, состояние нервной системы, то есть уроки ритмики не только развивают умение чувствовать и ощущать метро-ритм, но и имеют лечебный эффект⁹⁹.

Освоение движений должно происходить постепенно, поэтому освоение тем должно происходить параллельно. Дети быстрее усваивают движения, повторяя за педагогом, но гораздо важнее научить детей самостоятельной работе, не списывать с других, а самому разбираться в поставленной задаче и решать ее, помогая таким образом раскрыть индивидуальность ребенка, и аналитическую умственную деятельность.

Все упражнения сопровождаются музыкой, поэтому с первых уроков дети должны стараться выразить движениями характер музыки. Комплекс упражнений может выполняться в начале урока (зарядка, концентрация внимания), в середине урока (снятие усталости, напряжения и переключение внимания на другие формы работы), в конце урока как отдых, релаксация¹⁰⁰. Типы движений и музыкальное сопровождение педагог должен подобрать индивидуально в зависимости от эмоционального и физического состояний группы.

Методы работы

В системе обучения детей важную роль играют формы и методы обучения. Ведь именно от них зависит реализация и достижение поставленных целей и задач.

Первый метод, который необходимо использовать преподавателю хореографических дисциплин – это метод организации и осуществления учебного процесса.

Для осуществления данного вида деятельности существует также множество методов при работе с детьми. Определим наиболее важные из них:

1. Метод показа. Показывая детям движения, преподаватель дает им возможность увидеть художественное воплощение образа. Выполняя движения вместе с детьми, хореограф увлекает их и усиливает желание поскорее овладеть определенными двигательными навыками.

2. Словесный метод. Важным здесь является не только краткость, точность и конкретность, но и интонация, и сила звучания слов. Преподавателю важно уметь говорить образно.

⁹⁷ Комарова Н. В., Рыбакина Л.А., Фаткуллина С.Ф. Развивающие игры как средство развития личности. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 34.

⁹⁸ Захарова Т.Н. Теория и методика дошкольного образования. Автореферат, Екатеринбург. – С. 67.

⁹⁹ Чибрикова-Луговская А.Е. Ритмика. – М.: Дрофа, 1998. – С. 20.

¹⁰⁰ Там же. С. 82.

3. Прослушивание музыки. Для того чтобы ребёнок научился танцевать, необходимо научить его слышать и понимать музыку, ее настроение, характер, что она передает.

4. Игровой метод. Для того чтобы учащиеся развивались полноценно и лучше усваивали учебный материал, необходимо использовать различные формы работы с детьми.¹⁰¹ Преподавателю необходимо знать и помнить о психологических особенностях детей для работы с ними. В дошкольном и младшем школьном возрасте у учеников очень плохо развито внимание, они часто отвлекаются, им сложно долго сосредотачиваться на каком-либо задании. Играя, дети легче воспринимают материал. Поэтому игра это важная часть урока ритмики.

Танцевальная игра незаменимый способ закрепить интерес учеников к хореографическому искусству. Дети в таком возрасте ещё не могут воспринимать материал в привычной для взрослого человека форме, поэтому стоит чаще прибегать именно к этому методу¹⁰². Ученики быстрее вовлекаются в процесс, становятся более заинтересованными предметом, сосредотачиваются, внимательнее следя за ходом урока, начинают воображать и фантазировать, проявляют себя и свои эмоции. Именно такой способ даёт детям передохнуть во время работы над новыми для них упражнениями. И если преподаватель видит, что дети на уроке перестали концентрировать внимание, теряют интерес к занятию, то необходимо переключиться на игру.

5. Концентрический метод. Этот метод заключается в том, что преподаватель по мере усвоения детьми определенных движений, танцевальных композиций снова возвращается к пройденному, но уже усложненному материалу.

Второй - это метод контроля за процессом обучения. К нему относятся проверки усвоенного материала, самопроверки, контрольный урок в конце первого полугодия и экзаменационный урок в конце года.

Третий - метод стимулирования и мотивирования учебной деятельности. Мотивация учебной деятельности, разного рода поощрения проделанной работы для формирования чувства ответственности, обязательств и интересов включает в себя метод стимулирования¹⁰³.

Мотив – это побудительная причина, повод к какому-нибудь действию. Он может носить кратковременный характер, либо стабильный¹⁰⁴. Задача педагога – сформировать у детей стабильную мотивацию к занятиям хореографией. Чтобы воспитать у ребенка здоровое стремление к достижению намеченной цели, необходимо самому испытывать постоянный интерес к своей профессии и объективно относиться к успехам и неудачам учеников.

Таким образом, мы видим, что Мире наиболее яркие проявления разнообразных форм интеграции происходят на стыках или пересечениях различных видов деятельности, вследствие их совокупности и дифференцированного развития. Мы видим, что на слиянии музыки, пластики и ритмики, хореографии, театра, художественного искусства и т.п. рождаются современные идеи формирования музыкально-ритмических приемов педагогической деятельности.

Музыка пробуждает у детей светлые и радостные чувства. Они получают огромное удовольствие от свободных и лёгких движений, от сочетания слова и музыки, музыки и жестов, слова и движения.

¹⁰¹ Чибрикова-Луговская А.Е. Ритмика. – М.: Дрофа, 1998. – С. 23.

¹⁰² Комарова Н. В., Рыбакина Л.А., Фаткуллина С.Ф. Развивающие игры как средство развития личности. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 55.

¹⁰³ Захарова Т.Н. Теория и методика дошкольного образования. Автореферат, Екатеринбург. – С. 8.

¹⁰⁴ Российская педагогическая энциклопедия в двух томах: Гл. ред. В.В. Давыдов. – М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2008. – С. 287.

Элементы сказок, загадки помогают «разбудить» воображение детей, обострить восприятие, повысить интерес к процессу и результату. Это относится и к музыкальным играм, которые пользуются у детей большой любовью, вызывают веселое, бодрое настроение, в них, наряду с музыкально-двигательными заданиями, присутствует элемент занимательности.

В танце ребёнок проявляет свои способности, свою творческую активность, развивается его фантазия, творческие способности: ребёнок учится сам создавать пластические образы.

Главная задача педагога – приобщить детей к удивительному миру музыки и танца, способствовать их эстетическому развитию, а также способствовать оздоровлению и сохранению их здоровья.

Список литературы:

1. Волкова Г.А. Логопедическая ритмика: уч. для студ. высш. уч. заведений – М.: ВЛАДОС, 2002
2. Захарова Т.Н. Теория и методика дошкольного образования. Автореферат, Екатеринбург.
3. Ковальчук Я.И. Индивидуальный подход в воспитании ребёнка: пособие для воспитателя детского сада. – М.: Просвещение, 1981.
4. Чибрикова-Луговская А.Е. Ритмика. – М.: Дрофа, 1998.
5. Российская педагогическая энциклопедия в двух томах: Гл. ред. В.В. Давыдов. – М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2008.
6. Комарова Н. В., Рыбакина Л.А., Фаткуллина С.Ф. Развивающие игры как средство развития личности. – СПб.: Реноме, 2012.
7. <https://infourok.ru/igri-na-zanyatiyah-horeografii-813041.htm>

СИСТЕМА РАБОТЫ ПО ИЗУЧЕНИЮ КОРЕЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА С ДЕТЬМИ 5-7 ЛЕТ

Корейский национальный танец один из сложнейших, и в то же время зрелищных видов искусства. В настоящее время корейский танец стал очень разнообразен и сложен, появилось много новых элементов и соединений. В связи с этим интерпретация композиционных постановок стала бесконечно разнообразна. Высокая степень владения искусством, выразительного танцевального движения, проявляется в способности танцора точно передавать в процессе исполнения движений, характер и эмоциональное содержание музыки.

Эмоциональная выразительность для корейского танца имеет большое значение. Во-первых, это без чего не может быть танца; во-вторых, это главное, что должен донести исполнитель до зрителя – свое внутреннее состояние.

Корейский танец построен на эмоциональности, на передаче определенного состояния танцора. Выразительность, художественность форм достигается не знаковой передачей смысла, а собственно стихией танца, сменой ритма, взаимодействием ансамбля и солиста. Все они постоянно встречаются в традиционном корейском танце, современном танце, балетах, поставленных корейскими хореографами.

В ДШИ «Этнос» обучаются дети с 5 лет. Это возраст, который не воспринимает сложных фраз и слов. Это возраст, который требует определенного подхода при подаче информации, поэтому возникла необходимость в создании определенной системы, которая бы помогла преподавателю, достичь результатов, даже в работе с дошкольным возрастом, так как корейский танец очень сложен в исполнении и передаче правильной манеры.

Система работы выстроена так, чтоб все вспомогательные средства и методы работали на главную цель – сформировать и развить у детей дошкольного возраста творческие и артистические навыки, и конечно любовь к корейскому национальному танцу.

Игра – основной вид деятельности у детей дошкольного возраста. Поэтому игра стала связующей нитью между обучением и ребенком. Именно игра дает детям возможность проявить активность, самостоятельность, воображение, позволяет частично реализовать свои интересы и желания. По определению многих ведущих психологов и педагогов, игра является основной формой деятельности ребенка до 10 лет. В этом возрасте она не только развлечение. Игра ценна для ребенка еще и потому, что развивает его интеллектуально, физически, психически, и конечно, эстетически. Можно сделать вывод, что игра – это универсальное средство общения с детьми.

Наблюдения показывают, что для того, чтобы младшие дети начали игру, недостаточно умения просто воспроизводить какие-то действия, необходимо, чтобы у детей возникло определенное эмоциональное отношение к персонажу, который представлен сюжетной игрой. Ни в какой другой деятельности ребенок самостоятельно не проявляет столько настойчивости, целеустремленности, как в игре. Ребенок сознательно стремится воспроизвести определенные движения, характерные для определенного персонажа, намеренно предает эти движения. Игры сопровождаются всевозможными образами животных, образы сказочных героев и то, что знакомо детям этого возраста. Для этого я подобрала блок музыкально-игровых упражнений и импровизации:

1. «День – Ночь» (День – дети бегают, прыгают в образе какого-нибудь животного, а ночь – замирают в образе красивой царевны или балерины).

2. «Море волнуется раз» (Дети замирают в морской, либо в любой теме, и когда до него доходит очередь, он двигается в своем придуманном образе).

3. «Зеркало» очень хорошо развивает у детей мимику и эмоциональность (дети ладошками закрывают лицо, и после того, как ведущий задал задание, ребята открывают ладошки, и показывает например, лицо улыбочивого или плачущего ребенка, либо злую собаку, либо Пьеро из сказки «Буратино», либо клоуна и т.д.). Задания могут быть самыми разными. Задания выполняются как индивидуально, так и группами.

4. «Угадай мелодию» нужно угадать звуки в мелодии, отличить, и определить по заданию (птички, зайчики, медведи, труба, скрипка, барабан, грустный и веселый, плавное или скачкообразное и т.д.)

5. «Громко – Тихо» – определить громкую и тихую долю (как можно показать сильную долю или станцевать).

6. «Повторяй-ка» – повторить за преподавателем ритмические упражнения (прохлопать, протопать).

7. «Поиграем в тишину» – объяснить детям, что такое пауза, и как ее можно просчитать.

8. «Слушаем – рассказываем» – прослушав музыку, дети должны передать свои впечатления, потом проанализировать, какой характер, темп, показать сильную долю.

9. «Маленькие фантазии» – дети должны представить себе картинку и попытаться продемонстрировать в танце, и учитель может выбрать наиболее интересное выступление.

Такие игры очень помогают развивать в детях выразительность движений, эмоциональность, музыкальность, и самое главное, что учащиеся придумывают движения сами, как они это чувствуют и могут изобразить, нет ни какого напряжения и давления на детей. С помощью таких игр ребенок раскрепощается и не боится двигать своим телом, тем самым подобные игры и упражнения на образы, в дальнейшем облегчит работу педагога, в изучении будущих постановок.

Приобщая детей к корейскому танцу, они непроизвольно будут приближаться к своей культуре, тем самым будут прививать чувство национального самосознания. Живя в России, корейские дети далеки от корейской культуры, и им непонятно, и сложно представить искусство Кореи, но для детей 5-7 лет, что в Корее, что в России главное в этом возрасте – это игра. Поэтому все упражнения и задания переплетаются с игрой.

Еще одним важным средством развития артистизма является **импровизация**. Импровизация движений – это мгновенное, неожиданное, без предварительной подготовки действие. Это мгновенное воплощение музыкального ритма средствами пластики тела, мимики и эмоциональной окраски. Импровизацию можно рассматривать как средство обучения танцу, как способ поиска нового, развития творческих способностей, творческой фантазии, воображения, ассоциативного мышления и ритмопластической свободы, т.е. артистизма в хореографии. Воображение ребенка развивается постепенно по мере приобретения им определенного опыта.

Наблюдая за детьми более старшего возраста, могу сказать, что большинство детей боятся своих эмоций, боятся дать волю своему телу, им не хватает свободы движений, а это очень мешает в работе в танцевальных постановках, а ведь танец – это синтез движения, эмоциональной выразительности и внутренней энергии.

В пятилетнем возрасте большой плюс – это то, что в этом возрасте дети непосредственны, они готовы воспринимать любую информацию, которую дает учитель. Поэтому на занятиях хореографии необходимо постепенно подводить учеников к возможности импровизировать, то есть свободного, непринужденного движения, такого, как подсказывает музыка, либо сказки, рассказы о знакомых сюжетах или персонажах. Но вначале сталкиваешься с мышечной зажатостью учащихся, стеснительностью. И только путем различных упражнений, этюдов, игр можно раскрепостить детей, обрести внутреннюю и внешнюю свободу и уверенность. Отсюда основная задача развивать не

столько воображение учащихся, сколько помочь ему проявить свою фантазию через импровизацию, так как без этого невозможно творчество.

На занятиях часто используются следующие игры на импровизацию:

1. Изобразить природные явления: дождь, ветер, солнце, капли дождя, осень, как растет дерево и т.д.
2. Изобразить животного: Лиса, Змея, Мышка, Журавль, Тигр и т.д.
3. Показать мимику лица: грусть, радость, плачь, «кислый лимон», «хмурый дед» и т.д.
4. Импровизационные этюды под музыку и без: «Лягушка в болоте», «Лебедь», «Бабочка» и т.д.

Дошкольное детство – сензитивный период для развития и понимания эмоций, полноценного выражения умений управлять ими. Где так полно может выразить себя ребенок, где научиться ярко, проявлять свои эмоции? Одной из таких форм самовыражения, конечно же, является танец.

Использование музыкальных средств выразительности – еще один инструмент обучения корейскому национальному танцу. Музыка – одна из могучих средств эстетического воспитания детей, воспроизводящую нас действительность в звуковых образах. Музыка воздействует созданию правильных представлений о характере движений, вырабатывает выразительность, точность и индивидуальность в манере исполнения упражнений, позволяет глубже понять содержание, построение, эмоциональное состояние, ритм и другие характеристики музыкальных произведений. Музыка не просто сопровождает движение, а определяет его сущность, т.е. движение не должно быть только движением под аккомпанемент музыки или на фоне музыки, оно должно соответствовать характеру музыки.

Все игровые упражнения на уроках корейского танца исполняются под корейский национальный ударный инструмент Дянго, либо под образные корейские детские или русские песенки.

Корейский танец неотъемлемо связан с национальным инструментом Дянго (т.е. Барабан – ударный инструмент). Без этого инструмента не проходит ни один урок танца. Дянго очень четко помогает развивать у детей чувства ритма. Учитель во время урока может с помощью инструмента выделять сильные и слабые доли, может ускорить или замедлить темп какого-либо упражнения, может сыграть громче или тише, может подстраиваться под ученика в тот темп, какой ему нужен. Искусство игры на барабанах является неотъемлемой частью танцевального искусства в Корее. Барабан является уникальным инструментом, который аккомпанирует всем видам искусства Кореи.

Кроме этого, на уроках с детьми используется корейская национальная музыка, но есть сложности языкового барьера, так как песни на корейском языке. Все корейские мелодии красочные, образные и музыкально интересные, поэтому по мелодию можно понять и определить, например, характер, какие персонажи в музыке, слабые и сильные доли и т.д. Несмотря на то, что ученики не все понимают в словах песни, им нравится и интересно под нее работать и двигаться, так как им подсказывает их внутреннее состояние души. Для того чтобы научить детей красиво двигаться, воспитать культуру движения, надо строить занятия на лучших образцах музыкального творчества. Учеников необходимо знакомить с музыкой, передающей разнохарактерные образы от веселых, беззаботных или лирических, нежных до энергичных, волевых, серьезных. Сопоставление конкретных музыкальных образов обогащает и организует эмоциональный мир ребенка, а способность уложить свои движения во времени, в соответствии с различным метроритмическим строением, положительно влияет на развитие слуха. Итак, музыкальное сопровождение – дело первостепенной важности.

Музыка в области хореографического преподавания занимает одно из центральных мест. Танцевальное искусство и музыка взаимосвязаны между собой. Все упражнения под музыку в этом возрасте, залог того, что в будущем ученики смогут четко

чувствовать все штрихи в музыке, двигаться под музыку, четко координировать свои движения, определяет ее эмоциональный строй, характер и образную выразительность.

Метод иллюстративной наглядности

Полноценная деятельность в работе с дошкольным возрастом не может проходить без рассказа о танцах, их истории и многообразии, без знакомства книжных иллюстраций, фотографий, видеоматериала и концертов.

В нашей школе очень много видеоматериала, чтоб показывать детям настоящих артистов из Южной и Северной Кореи. В последнее время к нам часто стали приезжать артисты из Кореи. Посещая такие концерты, дети имеют возможность любоваться искусством вживую. Дети видят яркие и безупречные костюмы, традиционные танцы, слушают красивую музыку – это все обогащает и развивает ребенка с раннего детства.

В корейском танце большое внимание уделяется **атрибутике**. Это всевозможные барабаны, веера, платки, цветы, бубны и многое другое. В этом возрасте у детей активное любопытство ощущать и трогать предметы руками, поэтому с дошкольного возраста дети имеют возможность работать с предметами. Детям очень нравится играть и танцевать с какими-либо предметом в руках. Работая с предметами, у детей еще больше раскрывается воображение и интерес к танцу, они чувствуют себя увереннее, когда в руках у них что то есть. Например, работа с цветами: учащиеся перевоплощаются во что-то легкое и воздушное. Образ девочки с цветком делает их движения пластичнее и музыкальнее. Так же, например, если у них в руках детский барабан: ребята становятся подтянутыми, серьезные в работе и в образе исполняют ритмические удары, что облегчает работу педагога и т.д. Поэтому помощь в работе над артистичностью, выразительностью, эмоциональностью движений, работа с атрибутами дает положительный результат. Имея в руках какой-либо танцевальный предмет, ученику легче выражать свои эмоции, и делает его более собранным и гармоничным.

В заключении могу сказать, что объединив в одну систему игровой метод, импровизацию как средство развития творческой личности, средства музыкальной выразительности, метод иллюстративной наглядности, работу с атрибутами – все это дает положительный результат в дальнейшей работе.

Могу смело сказать, что дети, пришедшие в пятилетнем возрасте и прошедшие эту комплексную систему и дошедшие до второго класса (8 лет), стали увереннее в себе, у них нет страха в самовыражении и они не боятся своего тела и своих движений. Таким образом, с первых дней занятий хореографией в коллективе учащихся нужно развиваться в комплексной системе.

Список литературы:

1. Ан Сон Хи, Ткаченко Т., Львов Н. Корейский танец. – М.: Искусство, 1956.
2. Бекина С.И., Ломова Т.П., Соковнина Е.Н. Музыка и движение (Упражнения, игры и пляски для детей 5-6 лет). Из опыта работы муз. руководителей детских садов. – М.: Просвещение, 1983. – 208 с.
3. Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей (Воспитание и дополнительное образование детей) / Библиотека музыкального руководителя и педагога музыки. – М.: Гуманит.изд. центр ВЛАДОС, 2014.
4. Раздрокина Л.Л. Танцуйте на здоровье. Танцевально-игровые тренинги. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.
5. У Ген Ир. Введение в корейскую национальную музыку. – Петрозаводск, 1997.
6. У Чхан Соб. Хореографическая азбука. Система чамо. – Корея, Пхеньян, 1988.
7. Веретенников И.И. Методические рекомендации. – Белгород, 1988.

Интернет – ресурсы:

1. Развитие музыкальности и эмоциональной выразительности nsportal.ru/detskiy.../razvitie-muzykalnosti-i-emosionalnoy-vyrazitelnosti
2. Воспитание выразительности и координации движений. Bibliofond.ru/view.aspx?id=562777
3. Развитие эмоциональности у танцора... nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe.../02/.../razvitie-emotsionalnosti-u-tansora
4. Танец, Ruskorea.naro.ru
5. Корейский танец. Ru.wikipedia.org/wiki/Корейский_танец

ВАСИЛЬЕВА Анна Сергеевна

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

РЕЖИССЁРСКИЕ И СЮЖЕТНО-РОЛЕВЫЕ ИГРЫ

Жизнь детей насыщена игрой, и каждый ребенок хочет сыграть свою роль. В то время как ролью преподавателя является способность научить детей играть, брать на себя роли и действовать, помогая учащимся приобретать жизненный опыт.

Данная работа является частью учебно-методического комплекта учебной программы предмета «Театральные игры» разработанной на основе и с учетом Федеральных государственных требований к Дополнительной предпрофессиональной программе в области театрального искусства «Искусство театра».

Программа «Театральные игры» является прообразом и первой ступенью в комплексе дисциплин предметной области «Театральное исполнительское искусство» и способствует дальнейшему более качественному освоению программы «Основы актёрского мастерства». Она включает в себя различные типы игр, большую часть которых занимают сюжетно-ролевые и режиссёрские игры, являющиеся разновидностью театральных игр.

В данной методической разработке описаны особенности данных игр, способы их организации и проведения, собраны методы и приемы, обеспечивающие успешность данной игровой деятельности.

При написании данной методической разработки, была поставлена *цель* – создание условий для наиболее полного раскрытия творческих способностей учащегося и формирования произвольного поведения. Данная цель предполагает решение следующих образовательных *задач* – способствовать развитию у учащихся волевых черт характера: целеустремленности и решительности, трудолюбия, системности в работе на уроке. Развивать у детей творческие способности (смекалку, изобретательность, способность импровизировать). Развивать чувство пространства (мизансцены), движений (жест, мимика, пантомима). Способствовать развитию коммуникативных навыков, умение работать в группах и микрогруппах.

Игра – как основной и ведущий вид деятельности ребёнка

Игра – это неотъемлемая часть развития детей. Игра издавна привлекала к себе внимание не только психологов и педагогов, но и искусствоведов. Игра – первая деятельность, которой принадлежит особенно значительная роль в развитии личности, в формировании её свойств, и обогащения её внутреннего содержания.

Игра является ведущей деятельностью в младшем школьном возрасте. Взрослые с помощью игры могут помочь ребёнку установить контакт с окружающим миром, сверстниками, взрослыми. Игры формируют у детей знания и умения доброжелательного общения (хорошие манеры), умение распознавать эмоции других людей и владеть своими чувствами, сопереживать – радоваться чужим радостям и огорчаться из-за чужих огорчений. Уметь выражать свои потребности и чувства с помощью вербальных и невербальных средств, уметь сотрудничать и взаимодействовать. Игра имеет сходство с трудом, которое выражается в том, что в обоих случаях дети чувствуют ответственность за достижение поставленной цели и за выполнение роли, которую им поручает коллектив. Наблюдая за играющим ребёнком, можно узнать его интересы, представления об окружающей жизни. Выявить особенности характера, отношения к товарищам и взрослым.

Значение использования игр в младшем школьном возрасте велико ещё и потому, что в процессе игровой деятельности наряду с умственным и творческим развитием

осуществляется физическое, эстетическое, нравственное воспитание. Выполняя правила игры, ребята приучаются сдерживаться, контролировать своё поведение, в результате чего воспитывается воля, формируется дисциплинированность, умение действовать по плану, приходить на помощь друг другу.

В психическом развитии ребёнка игра выступает, прежде всего, как средство овладения миром взрослых. В ней на достигнутом ребёнком уровне психического развития происходит освоение объективного мира взрослых.

Понятие «Театрализованная игра»

Театрализованная игра – это деятельность по моделированию межличностных отношений, внешне подчиненных сценарию, сюжету, имеющему временные и пространственные характеристики. Деятельность, в которой образ обыгрывается (переодеванием или куклой) и выражается различными сценическими выразительными средствами (мимикой и пантомимой, изобразительным искусством, речью, пением и т. п.).

В театрализованной игре обязательно наличие сюжета. Исследователи выделяют различные формы театрализованной игровой деятельности: индивидуальную, одиночную, парную, групповую, коллективную, массовую.

Театрализованная игра – это действия в заданном художественном произведении или заранее оговоренной сюжетом реальности. В театрализованной игре нет отношений соревнования и конкуренции (если они не заложены в сценарии, сюжете) в отличие от игры с правилами. Театрализованная игра – одно из самых эффективных средств социализации младшего школьника. В процессе игры он осмысливает нравственный подтекст сценария, сюжета, литературного произведения. Участие в театрализованных играх создает благоприятные условия для развития у детей чувства партнёрства, освоения способов позитивного взаимодействия.

Наиболее эффективно происходит речевое развитие ребёнка в ходе совершенствования диалогов и монологов, освоения выразительности речи. В театрализованной игре дети самореализуются, самовыражаются, знакомятся с окружающим миром через образы, краски, звуки, которые способствуют развитию психических процессов, качеств и свойств личности – воображения, самостоятельности, инициативности, эмоциональной отзывчивости, знакомятся с чувствами, настроениями героев, осваивают способы эмоционального выражения чувств, эмоций, черт характеров персонажей.

Определяющим структурным компонентом театрализованной игры являются реальные отношения, которые представляют собой отношения между детьми как партнёрами по совместной игровой деятельности и взрослым как возможным организатором и партнёром. Отношения определяются особенностями личностного развития ребёнка и характером его межличностного отношения со сверстниками. Выделяя и отражая эмоции, переживаемые ребёнком в игре во время исполнения ролей, даёт ребёнку возможность прочувствовать последствия своих поступков, выявить последствия своей деятельности.

В данном методическом пособии театрализованные игры представлены следующими видами игр: режиссёрские игры и сюжетно-ролевые игры.

Режиссёрские игры. Виды. Методика организации игры

Понятие режиссёрской игры кроется в её названии, которое указывает на сходство с деятельностью профессионального режиссёра. В режиссёрских играх ребёнок, действует за игрушечный персонаж, сам выступает в роли сценариста и режиссёра, управляет игрушками или их заместителями, но не является действующим лицом. В данной игре, ребёнок:

- сам решает, каким будет сюжет и сценарий,
- сам развивает понравившуюся ему тему в зависимости от того, как понимает отображаемое событие, создавая мнимую или воображаемую ситуацию,
- определяет участников игры,
- распределяет роли.

В процессе игры ребята контролируют и корректируют выполнение ролей партнёрами, делают замены участников, ввод новых героев, реквизита, игровых предметов.

В режиссёрских играх сюжеты обычно представлены цепочками действий. Отдельные эпизоды (сцены) игры дети придумывают и затем исполняют, действуя за персонажей (куклы бибабо, пальчиковые куклы, игрушки, предметы), говоря за каждого или объясняя все, что происходит. Основы сюжетов режиссёрских игр составляют русские народные сказки, текст которых хорошо знаком детям и, который они без труда могут воспроизводить сами («Репка», «Колобок», «Теремок», «Волк и семеро козлят» и т.д.).

Главным компонентом режиссёрской игры является речь, которая часто звучит «за кадром» как дикторский текст. Ребёнок озвучивает героев и комментирует сюжет. Преобладающими средствами выражения в этих играх являются интонация и мимика, пантомима ограничена, поскольку ребёнок действует с неподвижной фигурой или игрушкой. Для создания образа каждого персонажа ребёнок использует различные выразительные свойства речи:

- меняет интонации,
- громкость,
- темп,
- тембр,
- ритм высказываний,
- эмоциональную окрашенность,
- употребление различных уменьшительно-ласкательных суффиксов,
- звукоподражание,
- логические ударения.

Особенность таких игр состоит в переносе функции с одного объекта реальности на другой. В этих играх ребёнок приобретает умение «видеть целое», которое является особенностью воображения ребёнка младшего школьного возраста.

Режиссёрские игры классифицируются в соответствии с разнообразием театров:

- настольный,
- плоскостной,
- бибабо,
- пальчиковый,
- марионеток,
- теневой,
- на фланелеграфе и др.

Режиссёрские игры являются движущей силой для развития сюжетно-ролевых игр – очень важных для ребёнка. Режиссёрские игры очень похожи с сюжетно-ролевыми играми, но между ними существуют яркие отличия. В режиссёрской игре ребёнок использует партнёров, которыми являются неодушевлённые предметы (игрушки или их заместители). В такой игре малыш только готовится к общению со сверстниками. Содержание режиссёрской игры разнообразнее, чем в сюжетно-ролевой, оно отражает содержание любимых сказок, мультфильмов, событий из личной жизни, внося свою фантазию в развитие сюжета. Для того чтобы режиссёрские игры пополнялись разнообразными сюжетами и развивались, необходимо создавать для детей специальные условия: чтение художественной литературы, просмотр разнообразных мультфильмов, самостоятельное изготовление персонажей, в соответствии с выбранной тематикой («Солнечный город Незнайки»). Необходимо создавать для детей индивидуальное

пространство, обеспечить место и время для игры, подобрать необходимый игровой материал, в зависимости от вида игры, создать макеты для разных видов игр (столы, ширмы, экраны, коробки обтянутые тканью или бумагой, кубы).

В режиссёрских играх дети переходят к развёрнутому планированию событий, в речь включаются описательные и повествовательные высказывания, ребята оценивают игровые образы и события, что связано с развитием сюжетосложения. Оно основано на развертывании последовательности игровых ситуаций. Важно, что создание воображаемых ситуаций в режиссёрской игре открывает путь для перехода к сюжетно-ролевой игре.

Сюжетно-ролевые игры. Виды. Методика организации игры

Сюжетно-ролевые игры в некоторых источниках называют играми-драматизациями. Игра-драматизация рассматривается как входящая, наряду с режиссёрской игрой, в структуру театрализованной игры. В играх-драматизациях ребёнок-артист самостоятельно создает образ с помощью комплекса средств выразительности: интонации, мимики, пантомимы. В сюжетно-ролевой игре ребёнок исполняет какой-либо сюжет, сценарий которого заранее существует (литературное произведение), но не ограничен жёсткими рамками, а служит фабулой, в пределах которой развивается импровизация. Импровизация может касаться не только текста, но и сценического действия.

Сюжетно-ролевые игры могут исполняться как без зрителей, так и носить концертный характер. Сюжетно-ролевые игры могут проходить как в обычной театральной форме (сцена, занавес, декорации, костюмы и т.д.) так и в форме массового зрелища.

Виды сюжетно-ролевых игр:

- игры-имитации образов животных, литературных персонажей, людей;
- ролевые диалоги на основе текста;
- инсценировки литературных произведений;
- постановки спектаклей по одному или нескольким произведениям;
- игры-импровизации с разыгрыванием сюжета без предварительной подготовки.

В играх могут использоваться куклы. В данном случае выделяют несколько видов сюжетно-ролевых игр:

- Игры-драматизации с пальчиковыми куклами, которые ребёнок надевает на пальцы. В данном случае, он «играет» за персонажа, изображение которого находится на руке. По ходу сюжета действует одним или несколькими пальцами, проговаривая текст. Может действовать, находясь за ширмой или свободно передвигаясь по комнате.
- Игры-драматизации с куклами бибабо. В этих играх на руки надевают куклы бибабо. Обычно они действуют на ширме, за которой стоит водящий.
- Импровизация. Это разыгрывание сюжета без предварительной подготовки.

Сюжетно-ролевая игра имеет следующие структурные компоненты: сюжет, содержание, роль.

Сюжет – главный компонент сюжетно-ролевой игры, без него нет самой игры. Сюжет игры – это то, что воспроизводится детьми. Сюжет – отражение ребёнком определенных событий, действий, взаимоотношений из окружающей его жизни и деятельности. При этом игровые действия (крутить руль автомашины, готовить обед, учить рисовать учеников и т.д.) – одно из его основных средств реализации сюжета, сценария.

Сюжеты игр могут быть самыми разнообразными. В основе сюжетов могут лежать литературные произведения детских авторов: «Незнайка в солнечном городе» Н.Носова,

«Кто сказал – мяу?» В.Сутеева, «Сорока и медведь» Н.Сладкова, «Сказка о глупом мышенке» С.Маршака, и т.д.

На протяжении истории человечества сюжеты детских игр меняются, поскольку зависят от эпохи, особенностей экономики, культурных, географических, природных условий.

Содержание сюжетно-ролевой игры воплощается ребёнком с помощью роли, которую он на себя берёт. Роль - главный компонент сюжетно-ролевой игры и средство реализации сюжета. В игре ребёнок отождествляет себя с каким-либо персонажем сюжета и действует в соответствии с представлениями о данном персонаже. Все роли содержат свои правила поведения, взятые ребёнком из окружающей жизни, заимствованные из отношений взрослых.

Для организации сюжетно-ролевой игры педагог должен знать виды сюжетно-ролевых игр, владеть методикой их организации и создавать необходимые условия для данной игровой деятельности.

Одним из видов сюжетной игры является игра-фантазирование. Смысл её – построение новых цепей событий, интересного и привлекательного воображаемого мира. Совместная игра-фантазирование учит детей комбинировать разнообразные события, согласовывая в общем сюжете индивидуальные замыслы и интересы отдельных детей к событиям, о которых они узнают из наблюдений, книг, кинофильмов, участниками которых хотели бы быть. Каждый ребёнок хочет воплотить в игре свой замысел, но при этом всё сильнее становится стремление ребёнка играть вместе со сверстниками.

В сюжетной игре не всегда присутствует предварительное планирование и жёсткое следование плану, но целью использования сюжетно-ролевых игр в первом классе театрального отделения, является овладение ребёнком новым, более сложным способом построения игры – совместным сюжетным сложением. Оно включает умение ребёнка выстраивать новые последовательности событий, охватывающие разнообразные тематические содержания, и при этом быть ориентированным на партнёров-сверстников: обозначать для них (пояснять) какое событие он хотел бы развернуть в следующий момент игры, прислушиваться к мнению партнёров (ведь они могут предложить совсем другие события), умение комбинировать предложенные им самим и другими участниками события в общем сюжете в процессе игры. Все вышеперечисленные знания, умения и навыки необходимы учащимся в дальнейшей работе на уроках «Основы актёрского мастерства» при работе над этюдами. Формируются эти умения у детей в совместной игре педагога с детьми или под руководством педагога.

Совместного сюжетного сложения можно добиться в совместной со взрослым «игре-придумывании». Игра-придумывание позволяет взрослому, будучи партнером детей, ненавязчиво и непринужденно стимулировать их к комбинированию и согласованию разнообразных сюжетных событий. Совместную игру с детьми следует начинать не с придумывания совершенно новых сюжетов, а с частичного изменения ранее известных; постепенно педагог переводит детей к более сложным преобразованиям знакомого сюжета.

Таким образом, успешность сюжетно-ролевой игры, несомненно, зависит от организационной деятельности педагога.

Во-первых, педагогу необходимо создавать условия для развития игрового сюжета, создания игровой среды с учётом возрастных и индивидуальных особенностей ребёнка. Атрибуты для сюжетно-ролевых игр должны быть красочными и эстетическими. К атрибутам сюжетно-ролевых игр относятся: простейшие декорации, маски, элементы костюмов, реквизит и т.д.

Во-вторых, сюжетно – ролевая игра будет проходить успешно только в случае, если педагог будет организовывать, контролировать и осуществлять игровую деятельность детей последовательно и систематически, а не от случая к случаю. Умение педагога

наблюдать за детьми даёт ему возможность планировать дальнейшую игровую деятельность.

В-третьих, организуя сюжетно-ролевую игру с детьми, педагог должен активно использовать методы и приёмы обучения детей игровым действиям, согласно выбранной роли или игровому сюжету.

Влияние педагога на выбор игры, заключается в том, что он поддерживает интерес к игре, развивает инициативы детей, приучая их задумываться над темой игры, самостоятельно выбирать наиболее интересную. Если игра затухает, педагогу необходимо разнообразить её новыми персонажами или игровыми действиями.

Таким образом, успешное осуществления игровой деятельности возможно при умелом руководстве педагога, который способен сделать сюжетно-ролевую игру увлекательным процессом, в ходе которого происходит полноценное развитие учащегося. Театрализованная игра – является одним из самых эффективных способов воздействия на ребёнка, в котором наиболее ярко проявляется принцип обучения: учить играя! Участие в театрализованных играх доставляют детям радость, вызывают активный интерес, увлекают их.

Список литературы:

1. Комарова Н.Ф. Комплексное руководство сюжетно-ролевыми играми в детском саду. – М.: Скрипторий-2003, 2010.
2. Смирнова Е.О., Рябикова И.А. Типология сюжетных игр дошкольника.
3. Эльконин Д.Б. Психология игры. – М.: Педагогика, 1978.

ПАНКРАШИНА Ирина Леонидовна

(МБУДО «ДШИ № 2», г. Южно-Сахалинск)

**РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СФЕРЫ НА УРОКАХ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИГРЫ»
1 ГОД ОБУЧЕНИЯ ДШИ
(ПРОГРАММА «ИСКУССТВО ТЕАТРА» 8(9) ЛЕТ)**

Роль занятий «Театральные игры» в развитии эмоциональной сферы детей

Наверное, нет такого учебного заведения, где бы педагоги не использовали в своей работе театрализованную деятельность. Многие педагоги выстраивают на театрализации разнообразные методики, т.к. театральные игры – это универсальное средство воспитания и эффективный инструмент обучения, который используется в педагогике уже давно.

С точки зрения педагогической привлекательности, можно говорить об универсальности, игровой природе и коррекционных возможностях предмета «Театральные игры». На данных занятиях доминирует процесс воспитания, а не обучения. Результатом деятельности на уроках является – непредсказуемые, спонтанные импровизации и экспромты. Но все же, искусство развития у детей эмоциональности – педагогическое искусство, которое опирается на определенные методы, приемы и логические модели построения игрового взаимодействия. Театральные игры – мощный инструмент открытия и шлифовки способностей познавать себя и окружающий мир, использования навыков эмоционального взаимодействия, коррекции негативных эмоций и их проявлений.

Театральные игры направлены на переживание разнообразных положительных и отрицательных эмоциональных состояний. Этот предмет можно рассматривать как способ моделирование поведения ребенка, как мощный психотренинг, развивающий у ребенка: эмоциональность, сенсорику, интеллект, духовность, воображение, фантазию коммуникативные и физические навыки. Поэтому очевидно, что на основе театрализованной деятельности, можно реализовать практически все задачи воспитания, развития и обучения детей.

**Методика развития эмоциональной сферы учащихся
1 класса театрального отделения ДШИ**

Первым шагом в развитии эмоциональной сферы ребенка младшего школьного возрасте – формирование умения распознавать свои эмоции, овладевать и управлять ими. Для этого необходимо вспомнить понятие, которое в психологии носит название «эмоциональный барьер». Он возникает как в общении, так и в индивидуальном действии ребенка.

Под эмоциональным барьером мы понимаем ситуацию, когда человек не может реально совершать эффективные действия: он либо находится в состоянии переживания, либо совершает ряд действий, основание которых эмоция, возникшая в результате неуспешного действия. Для устранения «эмоционального барьера» необходимо использовать упражнения направленных на формирование эмоциональных механизмов общения. (Приложение № 1)

Также, в формировании эмоциональности детей, на занятиях «Театральные игры», необходимо использовать игры направленные на тренировку передачи эмоциональных состояний. Данные игры и этюды включаются в занятия для тренировки детей в передаче различных эмоций и способности понимать эмоциональные состояния других людей; учить распознавать эмоции по внешним сигналам; тренировать психомоторные функции. (Приложение № 2)

Психогимнастика – совокупность упражнений, помогающих научиться передавать различные эмоции при помощи мимики и жестов, а также правильно понимать настроения других людей.

Использование психогимнастики на занятиях в ДШИ помогает решить педагогу следующие задачи:

- Способствовать обогащению эмоциональной сферы детей;
- Способствовать открытому проявлению эмоций и чувств;
- Научить ребенка распознавать характеры и настроения образов в изучении произведений искусства;
- Развить эмоциональность движений.

Упражнения выбираются с учетом актуального состояния группы. Данные упражнения помогают активизировать детей, поднять им настроение, или напротив, направлены на снятие эмоционального напряжения и возбуждения.

Последовательность использования психогимнастических игр, упражнений и этюдов предполагает чередование деятельности, смену психофизического состояния ребенка в течении занятия: от подвижного к спокойному. (Приложение № 3)

Среди вспомогательных средств при проведении психогимнастики, особое внимание следует уделять использованию самого действенного и организующего компонента – музыки.

Моторный компонент обязателен при любой эмоциональной реакции, определить особенности внешнего проявления внешних состояний можно по мимике, пантомимике и жестам.

Мимика без слов, говорит о чувствах и настроениях человека. Эмоции, отражающиеся на лице «слышны» лучше, чем речь.

Жесты делятся на условные, указывающие, подчеркивающие, показывающие и эмоциональные. Жестикуляция бывает разной: живой, вялой, маловыразительной, естественной, спокойной и т.д.

Пантомимика. В пантомимике большое значение имеет осанка и поза. Пантомимика состоит из проигрывания этюдов с последовательным изучением поз, походки и других выразительных движений. Каждое упражнение направлено на описание отдельных движений лица и тела.

Кроме использования всех перечисленных видов деятельности: игр, упражнений, этюдов используемых на занятиях, необходимо включать в программу цикла «Театральные игры» тематические занятия по изучению и отработке основных эмоций и чувств. (Приложение № 4) Использование данных уроков с применением совокупности методов, форм и приемов, направленных на решение задач конкретного занятия по знакомству с каким-либо эмоциональным состоянием, поможет ребенку обогатить и развить собственную эмоциональную культуру, в дальнейшем используя полученные знания, как в межличностном общении, так и в театральной деятельности.

Приложение № 1

Игра «Мое имя»

Ведущий задает вопросы; дети по кругу отвечают.

- Тебе нравится твое имя?

- Хотел бы ты, что бы тебя звали по-другому? Как?

При затруднении в ответах ведущий называет ласкательные производные от имени ребенка. А тот выбирает наиболее ему понравившееся.

Игра «Узнай по голосу»

Дети встают в круг, выбирают водящего. Он встает в центр круга и старается узнать детей по голосу.

Игра «Связующая нить»

Дети, сидя в кругу, передают клубок ниток. Передача клубка сопровождается высказываниями о том, что тот, кто держит клубок, чувствует, что хочет для себя и что может пожелать другим. При затруднении педагог помогает ребенку – бросает клубок ему еще раз.

Игра «Прогулка»

Летний день. Дети гуляют. Пошел дождь. Дети бегут домой. Прибежали они вовремя, началась гроза. Гроза прошла быстро. Перестал идти дождь. Дети снова вышли на улицу и стали бегать по лужам.

Игра «Возьми и передай»

Дети встают в круг, берутся за руки, смотрят друг другу в глаза и мимикой передают радостное настроение, добрую улыбку.

Игра «Рисование самого себя»

Педагог предлагает ученику нарисовать самого себя в трех зеркалах.

- В зеленом – такими, какими они представляются себе;
- В голубом – такими, какими они хотят быть;
- В красном – такими, какими их видят друзья;

Игра «Возьми и передай»

Дети встают в круг, берутся за руки, смотрят друг другу в глаза и мимикой передают радостное настроение, добрую улыбку.

Игра «Переходы»

Дети встают в круг и смотрят друг на друга. Затем по команде строятся по росту, цвету глаз, цвету волос.

Приложение № 2

«Угадай эмоцию»

На столе картинкой вниз раскладываются схематические изображения эмоций. Дети по очереди берут любую карточку, не показывая ее остальным. Задача ребенка: по схеме узнать эмоцию, настроение и изобразить ее с помощью мимики, пантомимики, голосовых интонаций. Дети – зрители должны узнать, какую эмоцию переживает, изображает ребенок, что происходит в его мини – сценке.

«Лото настроений»

Для проведения этой игры необходимы наборы картинок, на которых изображены животные с различной мимикой. Например, рыбка веселая, рыбка грустная, рыбка сердитая; белочка грустная, веселая, сердитая и т.д.)

Количество наборов соответствует числу детей или количеству микро групп. Ведущий показывает детям схематическое изображение той или иной эмоции. Задача детей – в своем наборе отыскать животное с такой же эмоцией.

«Назови похожее»

Активизировать словарный запас за счет слов, обозначающих различные эмоции. Ведущий показывает основную эмоцию, или ее схематическое изображение, а дети вспоминают те слова, которые обозначают эту эмоцию.

«Испорченный телефон»

Все участники игры, кроме двоих, закрывают глаза (спят). Ведущий молча показывает первому участнику (именно они не закрывают глаза) какую либо эмоцию, при помощи мимики и пантомимики. Первый участник, «разбудив» второго игрока, передает увиденную эмоцию, как он ее понял, тоже без слов. Далее второй участник «будит» третьего и передает ему свою версию увиденного. И так до последнего участника игры. После этого ведущий опрашивает всех участников игры, начиная с последнего и кончая -

«Кинопроба»

Среди детей выбирается Сценарист Режиссер. Они ищут исполнителя главной роли. Всем претендентам дается задание.: Сценарист называет какого -нибудь сказочного

героя, а Режиссер называет любое настроение (эмоцию). Актер должен произнести какую – нибудь фразу от лица этого персонажа с тем же чувством.

«Что было бы, если бы»

Взрослый показывает детям сюжетную картинку, героя на которой отсутствует лицо. Детям предлагается назвать какую эмоцию они считают подходящей в данном случае и почему.

Приложение № 3

Стихи.

Во время чтения ребенок может изобразить соответствующую эмоцию, если постарше, то может нарисовать. Рисовать можно и пиктограмму – просто изображение лица с соответствующей эмоцией, а можно и красками, тогда это может быть не изображение, а просто сочетание цветов того настроения, которое испытывает ребенок при чтении соответствующего стихотворения. При работе с эмоциями есть правило: никогда не заканчивать отрицательными эмоциями. Эти эмоции вначале, а закончить надо на положительной ноте.

Страшная птица (страх)

На окошко села птаха,
Брат закрыл глаза от страха:
Это что за птица?
Он ее боится!
Клюв у этой птицы острый,
Встрепанные перья.
Где же мама? Где же сестры?
- Ну, пропал теперь я!
- Кто тебя, сынок обидел? –
Засмеялась мама. –
Ты воробышка увидел
За оконной рамой.
(А. Барто)

Совесть (вина)

Я кошку выставил за дверь,
Сказал, что не впущу.
Весь день ищу ее теперь,
Везде ее ищу.
Из-за нее вторую ночь
Все повторяется точь-в-точь,
Во сне, как наяву:
Я прогоняю кошку прочь,
Потом опять зову. (А. Барто)

О чем грустят корабли (грусть, печаль)

О чем грустят корабли от суши вдалеке?
Грустят, грустят кораблики о мели на реке,
Где можно на минуточку присесть и отдохнуть
И где совсем ничуть не страшно утонуть.
(В. Лунин)

Тренируем эмоции:

Попросите ребенка:

нахмуриться

- как осенняя туча;
- как рассерженный человек;
- как злая волшебница;

улыбнуться

- как кот на солнце;
- как само солнце;
- как Буратино;
- как хитрая лиса;
- как радостный человек;
- как будто он увидел чудо;

позлиться

- как ребенок, у которого отняли мороженное;
- как два барана на мосту;
- как человек, которого ударили;

испугаться

- как ребенок, потерявшийся в лесу;
- как заяц, увидевший волка;
- как котенок, на которого лает собака;

устать

- как папа после работы;
- как человек, поднявший большой груз;
- как муравей, притащивший большую муху;

отдохнуть

- как турист, снявший тяжелый рюкзак;
- как ребенок, который много потрудился, но помог маме;
- как уставший воин после победы.

Приложение № 4 Психогимнастические этюды

«Новая кукла» (этюд на выражение радости)

Девочке подарили новую куклу. Она рада, весело скачет, кружится, играет с куклой.

«Баба Яга» (этюд на выражение гнева)

Баба Яга поймала Аленушку, велела ей затопить печь, чтобы потом съесть Аленушку, а сама уснула. Проснулась, а Аленушки и нет – сбежала. Рассердилась Баба Яга, что без ужина осталась, бегаёт по избе, ногами топает, кулаками размахивает.

«Фокус» (этюд на выражение удивления)

Мальчик очень удивился: он увидел, как фокусник посадил в пустой чемодан кошку и закрыл его, а когда открыл чемодан, кошки там не было... Из чемодана выпрыгнула собака.

«Золушка» (этюд на выражение печали)

Золушка возвращается с бала очень печальной: она больше не увидит принца, к тому же она потеряла туфельку...

«Один дома» (этюд на выражение страха)

Мама-енотиха ушла добывать еду, крошка-енот остался один в норе. Вокруг темно, слышны разные шорохи. Крошке-еноту страшно – а вдруг на него кто-нибудь нападет, а мама не успеет прийти на помощь?

«Лисичка подслушивает» (этюд на выражение интереса)

Лисичка стоит у окна избушки, в которой живут котик с петушком, и подслушивает, о чем они говорят.

«Кот Васька» (этюд на выражение стыда)

Хозяйка испекла сметанный пирог к празднику и пошла наряжаться. Кот Васька прокрался в кухню и съел пирог. Хозяйка прибежала на шум и стала ругать Ваську. Ваське стало стыдно.

«Соленый чай» (этюд на выражение отвращения)

Мальчик во время еды смотрел телевизор. Он налил себе чай и, не глядя, по ошибке вместо сахара насыпал себе в чашку две ложки соли. Помешал и сделал первый глоток. До чего же противно стало у него во рту!

«Новая девочка» (этюд на выражение презрения)

В группу пришла новая девочка. Она была в нарядном платье, в руках она держала красивую куклу, на голове у нее был завязан большой бант. Она считала себя самой красивой, а остальных детей – недостойными ее внимания. Она смотрела на всех свысока, презрительно поджав губы...

Список литературы:

1. Артемова Л.В. Театрализованные игры дошкольников. – М.: Просвещение, 1991.
2. Баряева Л.Б. Театрализованные игры в развивающей работе с дошкольниками. – СПб.: КАРО, 2007.
3. Буренина А.И. Театр всевозможного. От игры до спектакля. – СПб.: ЛОИРО, 2002.
4. Бреслав Г.М. Эмоциональные особенности формирования личности в детстве. – М.: Просвещение, 1990.
5. Васильева Н.Н. Развивающие игры для дошкольников. – Ярославль: Академия развития, 2001.
6. Гиппиус С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2006.
7. Кипнис М. Актерский тренинг: 128 лучших игр и упражнений для актера, режиссера, тренера. – М.: АСТ, 2009.
8. Калинина Р.Р. Тренинг развития личности дошкольника: занятия, игры, упражнения. – СПб.: Речь, 2005.
9. Минаева В.М. Развитие эмоций дошкольников. – М.: АРКТИ, 1991.
10. Рубина Ю.И. Основы педагогического руководства школьной театральной деятельностью. – М.: Просвещение, 1993.
11. Самоукина Н.В. Игры в школе и дома: психотехнические упражнения и коррекционные программы. – М.: Просвещение, 1993.
12. Чистякова, М.И. Психогимнастика. – М.: Просвещение, 1995.
13. Энциклопедия воспитания и развития дошкольника / Т.В.Башаева, Н.Н. Васильева, Н.В. Ключева. – Ярославль: Академия Холдинг, 2001.

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ИГРА КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

Каждый человек, в независимости от возраста и ряда других признаков, ищет что-то новое. И когда он это находит, то начинает сомневаться, искать другие варианты и полемизировать. В этот момент назревает вопрос: «А может наша старая методика вовсе не требует нововведений и оставим всё как было?» Таким образом, мы сами себя успокаиваем и уже готовы свыкнуться с тем, что имеем. Но не стоит забывать тот факт, что время не стоит на месте.

На дворе XXI век – век, когда социальные сети, современные гаджеты и телевидение дают нескончаемый поток информации, что идёт в противовес тому, сколько информации получит студент на занятии от преподавателя. И чтобы соответствовать запросам времени, педагог должен постоянно стремиться к саморазвитию и находится в непрерывном поиске. Но не будем забывать, что современные средства массовой информации демонстрируют материал для *пассивного восприятия*, не предоставляя гарантии на его достоверность. В то время как преподаватель ставит перед студентом следующую задачу – самостоятельно оценить и отобрать полученный материал. По моему мнению, для развития данных умений в учебном процессе помогает *дидактическая игра*.

На сегодняшний день в образовательной деятельности необходимо уделять внимание врождённой эмоциональности человека (особенно студентов подросткового возраста). Игра по своей природе уникальна – она связывает рациональный и эмоциональный виды познавательной деятельности. В чём же проявляется уникальность игровой деятельности? Она помогает выработать определённые психологические навыки и культурные нормы поведения. Игра как-бы скульптурирует личность и помогает развивать следующие качества: организованность, воля, отстаивание своей точки зрения, терпеливость, толерантность и другие.

Таким образом, дидактическая игра выполняет одну из главных задач в становлении личности – помогает найти себя, свой стиль и учит понимать, что в этой жизни твоё, а что необходимо оставить позади.

Игра – редкое явление на уроках. Возникает вопрос – почему?

1. Недостаточная изученность проблем игровой деятельности в теории педагогики и методики преподавания среднего профессионального образования.

2. Личное мнение преподавателей. Некоторые преподаватели придерживаются такого мнения, что игра – это ведущая деятельность в дошкольном и школьном возрасте. В то время как учёба для студентов – это чистая логика и не сочетается с игровой деятельностью. В таких случаях возникает ощущение, что это просто поиск лёгкого пути, который заключается в репродуктивности передачи знаний и безразличии к тому, что останется в сознании и сердце студента.

3. Трудоёмкая подготовка. Не всегда игра может уложиться в урок и дополнять программный материал.

Идут годы, а с ними накапливается опыт и стоит цель – создать условия для увлекательных и результативных занятий, для активной работы студентов по специальным дисциплинам: культура речи, основы сценической речи. На мой взгляд, в работе со студентами первого года обучения главным является воспитательный процесс и его игровая деятельность. Ведь игра выполняет роль средства достижения гармоничного развития личности.

Игра – само только слово, которое несёт определённую несерьёзность, но организация игр – это не всегда лёгкий процесс. Зачастую при организации игрового процесса возникает ряд проблем:

1. Дисциплина. Игра – это в первую очередь азарт, который может повлечь за собой балаганное поведение со стороны студентов. Но главное, не требовать от ребят тишины и железного порядка (особенно если аудитория – это студенты 1-го года обучения), иначе вы потеряете самое главное – атмосферу игры.

2. Серьезное отношение. Педагог не должен забывать, что студентам нужно дать знания и проводимый урок не должен стать для них просто игрой.

3. Оценка. Не всегда игра требует оценки, но если их ставить, то сразу определите критерии (за правильное выполнение игры-упражнения, за артистизм, за активность и другие.)

На какое время урока планировать игру?

Лучше планировать проведение игры на конец урока. Не для кого не секрет, что игра способна вызывать эмоциональное возбуждение у студентов и если преподаватель проведёт игру вначале или в середине урока, то и ему и студентам будет очень тяжело перестроится на другие виды деятельности. Поэтому, на мой взгляд, лучше провести игру в финале урока, так как ребята покинут урок скорее в хорошем расположении духа и с новыми силами продолжат образовательный процесс.

Применение на практике:

Как правило, помимо теоретических занятий, на практических уроках по культуре речи, у студентов первого курса возникает стеснение. И это объяснимо – ведь ребята попадают в новую атмосферу, познают себя, узнают друг друга. Другими словами, этот период можно назвать периодом реабилитации.

На данном этапе игровой процесс как никогда необходим. Поэтому здесь приходят на помощь так называемые упражнения с элементами игры.

Приведу пример некоторых упражнений.

1. «Подарки»

«Студенты садятся на пол в круг (на наших занятиях мы совсем не используем стулья). Один ученик выбирает себе в кругу партнера, которому он хочет сделать подарок. Конечно же наш подарок – звук. И начинает импровизировать звуком, сопровождая эту импровизацию пластическим выражением тела. По ходу выполнения упражнения, он обязательно должен добраться по площадке до своего партнера и, «отдавая звук», прикоснуться к нему.

Партнер, в свою очередь, «беря звук» (в буквальном смысле этого слова), повторяет его и убирает свой подарок. Теперь уже он выбирает себе партнера и дарит свой импровизированный «подарок».

Упражнение очень увлекает ребят. Поэтому нужно дать возможность всем подарить свои подарки.

Перед выполнением этого упражнения в первый раз нужно поговорить со студентами о том, что агрессия, равно, как и ирония, здесь недопустима. Побудимым фактором исполнителя должно быть искреннее желание сделать своему однокурснику приятный сюрприз. И ничего кроме этого»¹⁰⁵.

2. «Огонь и лёд»

«Упражнение включает в себя попеременное напряжение и расслабление всего тела. Участники выполняют упражнение, стоя в кругу. По команде ведущего «Огонь»

¹⁰⁵ Ласкавая Е. Сценическая речь: Методическое пособие. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005. – С. 56.

участники начинают интенсивные движения всем телом. Плавность и степень интенсивности движений выбираются каждым участником произвольно. По команде «Лёд» участники застывают в позе, в которой застыла их команда, напрягая до предела все тело. Ведущий несколько раз чередует обе команды, произвольно меняя время выполнения той и другой»¹⁰⁶.

3. «Бык-тупогуб»

Упражнение-игра заключается в чётком и правильном произношении всем известной скороговорки «Бык, тупогуб, тупогубенький бычок. У быка бела губа была тупа».

Студенты стоят в кругу, так, чтобы каждый видел друг друга. Задача заключается в следующем: каждый из ребят произносит только по одной фразе из данной скороговорки. Например, один из них произносит первое слово «бык». При этом, руки перед собой вытянуты, ладони сомкнуты (как будто в хлопке), взгляд направлен на следующего оратора (студент сам выбирает кто будет продолжать скороговорку) и совершает некий посыл хлопком.

Таким образом цепочка запущена. Чтобы ребята за время выполнения упражнения-игры не расслабились, преподаватель объявляет: «Теперь играем на выбывание!» Это очень мотивирует ребят, ведь никто не любит проигрывать. Кто забывает следующее слово или произносит его неправильно, нечётко – выбывает. Упражнение может повторяться, а также за основу возможно выбрать другую скороговорку.

Всем известно, что у студентов резко снизился интерес к познавательной деятельности. Стандартные формы традиционного обучения привели к потере мотивации и однообразию учебного процесса, таким образом постепенно притупляя внимание, вызывая скуку и мешая созданию на занятиях атмосферы сотрудничества.

Я считаю, данный предложенный методический материал будет полезен в образовательной деятельности студентов, будет вызывать и поддерживать позитивный эмоциональный настрой в процессе их разносторонней, трудной работы.

Список литературы:

1. Васильев Ю. Сценическая речь. Вариации для тренинга. – СПб., 2005.
2. Букатов В.М. Педагогические таинства дидактических игр. – М., 1997.
3. Ласкавая Е. Сценическая речь: Методическое пособие. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005.
4. Сценическая речь. Методические рекомендации и практические задания для начинающих педагогов театральных вузов. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2008.
5. Официальный сайт «Открытый урок». Режим доступа: <http://открытыйурок.рф/статьи/410399/>

¹⁰⁶ По материалам официального сайта «Открытый урок». Режим доступа: <http://открытыйурок.рф/статьи/410399/>

ДЁ СОН ЕН

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

ПРОЕКТ ВИТРИННОГО КОМПЛЕКСА

Витрина – визитная карточка магазина. Обычно разработка витрины магазинов включает кропотливую работу по дизайну оформления товара, подбору подходящего оборудования, по грамотному расположению элементов, товаров.

Студенты специальности «Дизайн» Сахалинского колледжа искусств начинают выполнять задание по проектированию витрины или комплекса витрин на III курсе в 6 семестре. По заданию студентам необходимо выполнить:

1. Макет витрин.
2. Графический стиль (сумка, логотип, фирменный знак, транспорт).
3. Перспектива витрины и её расположение, связь с окружающей архитектурой.
4. Проект внутреннего оформления интерьера магазина.

Витрины несут на себе основную тяжесть торгового существования магазина. Именно поэтому оформление витрин магазинов – дело не простое. Обычно дизайн витрин магазинов должен соответствовать продаваемой продукции. Например, витрины для строительных магазинов должны содержать строительные материалы и новинки, фотографии архитектуры и построек, а оформление ювелирных магазинов выглядеть соответственно.

Главная задача витрины – создать визуальный контакт, то есть обратить на себя внимание, а это уже чисто дизайнерская практика. Зрительное восприятие человека постоянно анализирует окружающее пространство в диапазоне «обычно – необычно», и необычное всегда подталкивает к зрительному анализу. Услуги по оформлению витрин предлагают многие рекламные организации. Но действительно профессиональных предложений не так много. Очень важно, чтобы на витрине было всё гармонично – и товары, и реклама. Лучшей рекламой, формирующей имидж вашего магазина или компании, является правильно оформленная витрина.

Витрина – один из немногих видов наружной рекламы, который не раздражает посетителей. Умело представленный товар стимулирует интерес, провоцирует к совершенно незапланированной покупке. Помимо сиюминутного стремления купить выставленную вещь, витрина побуждает вернуться в магазин вновь. Сегодня владельцы многих компаний прекрасно осознают, насколько важно правильно оформить «окно», «лицо», внешний вид фасада.

При создании витрины надо упомянуть, что существуют пять основных видов витрин:

- ассортиментные (товарные) витрины, в которых выставляются товары, производимые или представленные для покупки,
- представительные витрины – их традиционно представляют эксклюзивные магазины, рассчитанные на богатых покупателей,
- тематические витрины – проект создания с заранее поставленной задачей на определенную тему,
- специальные витрины – проектируются к определенным акциям, скидкам,
- товарно-сюжетные витрины (например, в витрине спорттоваров манекены – молодые люди в спортивной одежде).

В начале исполнения проектов преподавателем задаются темы витрин, например:

- строительно-технические товары,
- промышленные товары,
- компьютерные технологии,
- цифровая техника,
- продовольственные магазины,

- спортивные товары и т.д.

Есть две возможности исполнения проекта. Первая – проект витрины, не существующей в архитектуре городской среды, но с учетом близлежащих построек, зданий и зеленых насаждений, а также городской инфраструктуры. Вторая – проект витрины уже существующей (компании или магазина), но с конкретной переделкой всех элементов витрины, фасада и интерьера. Выбор темы у студентов в начале проекта вызывает определенные трудности, и для более удачной и плодотворной работы над заданием им дается выполнить два-три варианта витрин, и, в конце концов, лучший из эскизов выполняется на чистовую.

Вначале работа ведется в двух направлениях одновременно. Это выполнение графического стиля и одновременно исполнение макета, так как они вместе взаимосвязаны.

Студенты во внеурочное время присматриваются и определяются с местом своего будущего проекта в пределах г. Южно-Сахалинска и изучают архитектурную среду окружающего пространства. Перед этим они должны просмотреть и понять основные принципы построения внешнего фасада витрины. Если говорить о подаче материалов о витринах, то сейчас можно найти достаточно информации по этому вопросу: интернет, книги, журналы и т.д.

Разработка дизайна витрины – это наука и искусство. Вроде бы и несложно – разместить товары на витрине и всё, «витрина оформлена». В связи с увеличением количества магазинов и торговых комплексов следует большое внимание уделять проектной работе во всех отношениях, чтобы все визуальные впечатления были различными по восприятию и различными по эмоциональному, цветовому решению.

Оформление витрины, как сфера дизайнерской деятельности, на сегодняшний день эволюционирует: задачи стали шире, появились новые материалы, используются новейшие технологии. Прежде всего, важным условием для любого магазина является то, чтобы в его торговую точку заходило как можно больше покупателей. Выбор места в городской среде имеет большое значение для решения этого вопроса. Необходимо ставить свои точки там, где концентрируется большой поток людей. При этом решается вопрос в целом как выглядит общая концепция решения витрины и фасада, где покупатель хочет остановиться и зайти в магазин, т.е. у него должна появиться заинтересованность к покупке. Важное значение для витрины имеют фасад, вход и вывеска магазина. Эти три элемента витрины должны решаться с особой тщательностью.

Сама вывеска магазина говорит о важности, качестве и стиле одновременно, т.е. подборка и решение шрифтовой композиции в совокупности с входной зоной – это уже 30% успеха. При решении графического стиля шрифтов, студенты должны в компьютерных графических программах выбрать 10 вариантов шрифтов, применяя к этому различные композиции шрифтовой вывески. На планшете им необходимо показать 3 – 6 вариантов различных (самых подходящих для проекта магазина) гарнитур шрифтов, при этом применяя различные цветовые решения, присущие той или иной компании.

В данное время наблюдается обилие различных современных материалов для изготовления объемных букв: пластик, алюминий, металл, сталь, стекло, и т.д.

Остановимся на цветовых законах решения витрин по их назначению.

Зеленый, голубой – напитки, водка.

Бордовый – вина.

Красный, золотой, кобальт – музыкальные магазины.

Коричневый, оливковый, хаки, охра – оружие.

Желтый, золотой, зеленый – ювелирные изделия.

Красный, желтый, коричневый – отопительная система.

Ярко кричащие цвета – детские товары.

Коричневый, охра – кофе, шоколад.

Пастельные цвета – товары для дома.

Серый, синий – хозяйственные товары.

Синий – электроника, техника, компьютеры.

Выбор цветовых сочетаний предлагает строгую взаимообусловленность цветов, при которых изменения одного из них ведет к нарушению единства. Перечислим несколько наиболее распространенных типов гармоний:

- монохроматические, выдержанные в одном цветовом тоне при различном по светлоте и насыщенности;
- гамма, ограниченная пределами малого интервала в цветовом круге;
- композиция, в которой цвета подчинены одному главному цвету;
- сочетания ахроматических и хроматических цветов, а также ахроматическая гамма – соотношение серых оттенков.

Следует соотносить яркие цвета с приглушенными, темные – со светлыми, теплые – с холодными. Искусству составлять гармоничные цветовые сочетания нужно учиться. К примеру, полезно знакомиться с миром многоцветной природы в разные времена года, выполнять несложные композиции из листьев, цветов, тканей. В процессе создания цветовой гаммы витрины, были и моменты (выбора цветового сочетания), когда цветовой колорит переносился из каких-то неординарных цветовых сочетаний, как, например, из документального научного фильма о подводном мире океанов. Перенос «подводных» красок дал витрине сразу броскость, загадочность и необыкновенность всех частей витрины и даже архитектурного построения.

Очень большое внимание в процессе создания витрины надо уделять внутреннему содержанию витрины. Здесь как раз распознаются все качества студента-проектанта: образное мышление, умение сопоставлять пластические линии, комбинировать частями и элементами, выбирать конструкцию и внутреннюю схему основной идеи композиции.

Для художника-дизайнера витрина – это своего рода аквариум, где в полной мере должна раскрываться тема самой витрины, сюжет, смысловая сущность той или иной фирмы, магазина, супермаркета, киоска, торгового павильона и т.д. Конечно, в наше время дизайн витрины оставляет желать лучшего.

Вспоминаются витрины и в целом внешнее оформление торговых точек, когда решение композиции выходит за рамки установленных законов и норм. Например, путешествуя в Японии, можно было увидеть редьку или репу размером в 30 метров, которая красовалась на крыше торгового дома, и взгляд зрителя сразу останавливался на этом объекте. В одной из столовых, где торгуют рыбами «Фугу», можно было видеть группу рыб в увеличенных размерах, висящих над фасадом первого этажа и составляющих цепочку из скульптур этих рыб. Другой пример: весь фасад магазина отделан из коры натурального дерева, и сама фактура и формы стволов деревьев специально выбирается, чтобы восприятие и композиция самого магазина были более сказочными и необычными (*Приложение*).

Есть варианты традиционного решения витрины, как показ товара-имитации, например: пищу и продукты, так называемые муляжи, которые на глаз не отличишь от натурального. Применять можно и нужно и движущиеся объекты в самих витринах, т.к. всё это движение больше привлекает внимание людей (потенциальных покупателей), как например крутящиеся рекламные стенды, движущиеся вдоль и поперек объекты, натянутые на невидимых нитках, мерцающие светодиоды и т.д.

Нередко за рубежом в витрину внедряют живых необычных аквариумных или тропических рыбок, где сама внешность этих пестрых игривых существ уже привлекает людей. Своего рода внутренность за стеклом витрины – это маленький театр, где так же существует композиционный центр (главный герой) и второстепенные объекты, которые подчиняются одному единственному целому, всего замысла и идеи.

Традиционно и очень часто в витринах можно увидеть природные мотивы и образы. Но их надо, конечно, перерабатывать и решать в графическо-стилизованном виде.

Здесь то и раскрывается способность дизайнера стилизовать природные объекты, которые потом будут в едином пластическом стиле раскрывать основную идею композиции.

В процессе исполнения макета витрины очень важно мышление, способность студента абстрагироваться и создавать формы и элементы, необычные по восприятию. Конечно, чтобы что-то создать, надо много и часто анализировать и запоминать то, что видит наш человеческий глаз. Например, при конструировании современных самолетов конструкторы изучают форму и физические параметры птиц и летающих объектов. Все линии самолета и плавные переходы взяты у птиц, переработаны и ещё добавлены волей изобретателя-конструктора. В простых формах кроется красота, практичность и оригинальность изобретения, а богатство природных форм бесконечно по сути, нет предела созиданию и фантазии.

Макет витрины, конечно, желательно должен быть объемным во всех стадиях конструкции, в длину и в глубину, это передний план, средний план и дальний план. В этом случае сама объемность объекта уже интересна. Можно посмотреть на примере нашего г. Южно-Сахалинска. Вдоль улиц тянутся витрины наших магазинов, и все они имеют один и тот же вид. Плоские и тянутся параллельно вдоль улиц, а внутри витрины у большинства баннерные картинки, которые напечатаны как большие плакаты. Я не противник плакатов, но мы, кажется, уже наедаемся таким простым решением, и становится грустно от такого зрительного ряда.

Интересные объемные решения витрины или входной части магазина бросаются человеческому взгляду или выступают из общей массы композиции витрины, которая находится волей неволей чуть на проходной части тротуара или маршрута движения пешехода. Выступающий элемент входа в магазин преграждает путь пешеходам и тем самым увеличивает посещаемость реальных покупателей, таким путем было рассчитано, что посещаемость увеличивается на 15 – 20%.

Для большего эффекта от витрины необходимо её украсить декоративным освещением. Обычно под декоративным светом понимают цветной свет. Иногда он с успехом применяется как акцентирующий фактор торговой среды, но чаще у него чисто рекламное назначение – он позволяет придать магазину особую индивидуальность. Традиционно источниками цветного света были люминесцентные лампы.

Сейчас наиболее используемый для этих целей – это неоновый свет различных цветов. Современные светодиодные устройства сделают принцип светящейся нити удобным, недорогим и универсальным, где всё может мерцать, блестеть и вспыхивать в нужном ритме и нужным цветом.

Для магазинов необходим графический стиль (знак, логотип, пакеты, визитки, ручки и транспортные средства). Для этого необходимо строго соблюдать все характеристики самого макета, витрины и особенно колористики цвета. Если витрина состоит из трех основных цветов, то и все элементы и характеристики графического дизайна должны соответствовать единой концепции дизайна. Пакеты, упаковки и т.д. должны быть выполнены в этих же цветовых сочетаниях. Например, компания МТС состоит из красного и белого цветов, значит визитки, упаковки, ручки и т.д. будут соответствовать белому и красному.

В процессе разработки графического дизайна студентами особое внимание уделяется шрифтовой работе:

1. Ведется поиск шрифтов на компьютере, должно быть не менее 15 вариантов.
2. Решение цветовых сочетаний шрифта.
3. Размеры шрифта.
4. Соответствие названия витрины магазина и графического стиля на упаковке.
5. Разработка 5-7 вариантов упаковок.

Одновременно со шрифтами решается и разработка фирменного знака в количестве 5-7 вариантов, после чего выбирается наилучший. Выбранный знак в итоге будет

размещаться во всех видах графического решения (витрина, транспорт, визитки, упаковки, брендмауэры, штендеры и рекламные плакаты).

Следующим шагом в проектировании витрины является дизайн самой торговой среды (интерьера). Огромную роль в процессе оформления магазина играет позиция самого заказчика. Очень многие воспринимают дизайн как творчество и вмешиваются в этот творческий процесс специалиста-дизайнера. Думать о покупателе на каждом этапе проектирования – неперемное условие для успешного проектирования.

Стиль – самый главный основополагающий элемент в проектировании плюс образ всего замысла. Искусствоведы признают 3 группы стилистик: исторические, модернистские и этнические. Маркетологи утверждают, что стиль и потребительские группы взаимосвязаны. Молодежь привлекают яркие, насыщенные цвета, супер-графика, контрастные и образные схемы, динамичность и спортивность. Для средней возрастной группы предпочтительно некоторая сдержанность, устойчивость. И, наконец, высшая, элитная категория покупателей «класса люкс», которая всегда требует нестандартного и высокого искусства.

Российские бутики уже освоили опыт мировых брендов сетей и стараются демонстрировать собственную уникальность. Для разработки концепций приглашаются архитектурно-проектные студии. Архитектурная среда, в которой идет процесс покупки-продажи всё больше и больше напоминает спектакль вокруг какой-нибудь декорации. В концепции предусматриваются принципы взаимосвязи визуального облика магазина и формируемого им впечатления. Опять же, остается подчеркнуть, что цветовое решение интерьера должно соответствовать их традиционными решениям графического дизайна, но бывают и исключения.

Проектирование интерьера магазина схоже с проектированием экспозиции-выставки, где стоят такие же задачи, где распределяются такие же задачи с преобладанием центра и второстепенных частей единого целого.

Разрабатывая любой проект в сфере средового дизайна, необходимо одну из главных задач проекта ставить как задачу эмоционального характера. Это одна из важнейших сторон содержания средового проектирования. Проектанту в первую очередь надо задать вопрос, что он хотел сам воплотить в своей концепции проекта витрины. И если у зрителей возникает мысль основной идеи проектировщика, то можно считать, что проект удался.

Немаловажное значение в задании «Витрина» играет правильно поданная привязка к окружающей среде, выполненная при помощи программы «Photoshop». Выбирая объект оформления и внедрения витрины в окружающую среду важно, чтобы цветовая гармония двух начал совпадала.

Не всегда две фотографии витрины и внешней среды будут совпадать по цвету и геометрии, и дело дизайнера – найти все необходимые решения для гармонизации. Начиная с общего, дизайнер переходит к частному, а под частным надо понимать все детали и пятна архитектурной среды. Для этого иногда приходится преобразовать здание на 50%, менять колористику архитектуры, инженерные коммуникации, а иногда и целые объемные архитектурные элементы. При выполнении привязки от студента требуется внимательность, старание и хорошее знание программы «Photoshop», и, конечно же, художественный вкус.

Иногда приходится проделать работу на компьютере в нескольких вариантах исполнения, и тут вместе со студентами и преподавателями выбираются наилучшие варианты графического решения витрины. Наилучшие привязки наклеиваются на один большой планшет, как наглядное представление витрины магазина и городской архитектурной среды.

В современное время правильно и грамотно спроектированная витрина играет большую роль в гармоничном формировании городской среды, чтобы человеку было уютно и он не испытывал «депрессивного окружения». На данный момент городская

среда г. Южно-Сахалинска требует кардинальных решений в проектировании архитектуры и витрин магазинов. Появляются иногда кое-какие интересные постройки и решения, но это только единичные случаи. И задача будущих проектировщиков – преобразовать существующую неблагоприятную визуальную среду в положительную сторону.

Приложение

Дипломные проекты студентов, выполненных под руководством Дё Сон Ена:

год	Студентка	Дипломная работа
2010	Белая Евгения	Концептуальный проект витрины магазина «Детали интерьера»
2010	Уколова Елена	Концептуальный проект витрины магазина «Гамма»
2014	Арабашвили Яна	Концептуальный проект витрины магазина «Немо»
2014	Белоус Мария	Концептуальный проект витрины магазина «Файн Хоум»
2014	Козленко Дарья	Концептуальный проект витрины магазина «Айсберг»
2014	Янченко Надежда	Концептуальный проект витрины магазина «Информационные технологии»
2014	Унжакова Мария	Концептуальный проект витрины магазина «Время»
2014	Леонтьева Ольга	Концептуальный проект витрины магазина «Позитроника»
2014	Девяткина Маргарита	Концептуальный проект витрины магазина «ДНС»



Белая Евгения. Дипломная работа: Концептуальный проект витрины магазина «Детали интерьера», 2010 г.



Козленко Дарья. Дипломная работа: Концептуальный проект витрины магазина «Айсберг», 2014 г.

Фотографии архитектуры и витрин г. Токио. Автор – Дё Сон Ен





**ГУСТЕЛЕВА Алла Николаевна, канд. психологических наук,
ШПАКОВА Ирина Владимировна**

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ЛЕКЦИИ КАК НЕТРАДИЦИОННАЯ ФОРМА УРОКА

С введением ФГОС третьего поколения изменилось отношение к результатам обучения его формам и методам. Становится очевидным, что повышение осознанного интереса студентов к образовательной деятельности может достигаться путем включения их в активную и интерактивную стратегию обучения. Эти стратегии отличает организация образовательного процесса; наличие субъекто-субъектных отношений; близкая и интенсивная коммуникация в ходе учебного занятия; осознанная активность обучающихся и рефлексия как процесс самоосознания всех участников образовательной деятельности.

На современном этапе развития образования широко используются нетрадиционные формы уроков, которые позволяют приблизить обучение к реальной действительности путем проб и активных поисков.

Существуют разные подходы к определению понятия «нетрадиционные формы уроков» (НФУ). В отечественной педагогике выделяют два основных. Первый, когда в традиционные уроки включены элементы новых технологий, развивающих познавательную и коммуникативную активность обучающихся. Второй, предполагает интенсивное общение, провоцирующее обучающихся встать в позицию другого человека, оценить собственные действия, дать им оценку и синхронизировать процесс взаимодействия с целью получения результатов.

Нетрадиционный урок предполагает импровизацию и иную структуру занятия, которая содержит в себя диагностику, прогнозирование и проектирование. Каждый из перечисленных этапов несет свою смысловую нагрузку урока. Так, например, диагностика выявляет условия для проведения урока. Это, прежде всего, определение уровня актуального развития обучающихся, зоны их ближайшего развития, мотивации, образовательных возможностей (ЗУНов, компетенции и т.д.). Прогнозирование представляет собой поиск оптимального варианта будущего урока. Выбор критериев эффективности образовательной деятельности. Проектирование (планирование) – завершающая стадия подготовки урока. Это своего рода синхронизация всех компонентов педагогического взаимодействия по управлению познавательной деятельностью обучающихся и выбор эффективного педагогического стиля.

Для проведения таких уроков педагог должен хорошо знать фактический материал, свободно ориентироваться в нем, обладать хорошими коммуникативными компетенциями.

Среди нетрадиционных уроков особое место занимают интерактивные лекции. С.В. Кульневич и Т.П. Лакоценина выделяют в их классификации: урок-лекции, лекция-парадокс, защита идей, урок вдвоем, урок-встреча и т.п.

Интерактивные лекции дифференцируют по разным основаниям. Рассмотрим некоторые из них в таблице.

Таблица 1

Классификация интерактивных лекций

Виды лекций	Функции
По целям	Учебная, воспитывающая, просветительская, развивающая и т.п.
По уровню	Академические и популярные.
По дидактическим задачам	Вводные, текущие, заключительно-обобщающие, установочные, обзорные, лекции-консультации, лекции-

	визуализации
По способу изложения материала	Бинарные или лекции-дискуссии (диалог двух преподавателей, защищающих разные позиции), проблемные, с заранее запланированными ошибками лекции-конференции, видео лекции, мультимедиа лекции.

Принято также дифференцировать лекции по их видам. Каждый из них имеет свои отличительные черты. Основное содержание представлено таблице 2.

Таблица 2

Виды лекций и их кратное содержание

<i>Вид лекции</i>	<i>Особенности лекции</i>
1. <i>Лекция вдвоем (бинарная лекция)</i>	<ul style="list-style-type: none"> • проблемное содержание • в форме диалога двух преподавателей (либо как представителей двух научных школ, либо как теоретика и практика) • демонстрация культуры дискуссии • показ способов вовлечение в обсуждение проблемы студентов
2. <i>Лекция с заранее запланированными ошибками</i>	<ul style="list-style-type: none"> • в предлагаемой информации идет поиск ошибок допущенных по содержанию, фактическому материалу, методологии, орфографические и т.п. • на разбор ошибок отводится 10-15 минут • даются правильные ответы на вопросы преподавателя • количество запланированных ошибок зависит от специфики учебного материала • лучше всего проводить в завершение темы или раздела учебной дисциплины, когда уже сформированы основные понятия и представления.
3. <i>Проблемная лекция</i>	<ul style="list-style-type: none"> • начинается с вопросов, с постановки проблемы • процесс познания происходит в сотрудничестве и диалоге с преподавателем • приближается к исследовательской деятельности • идет поиск решения через суммирование или анализ точек разных зрения. • проблемные вопросы отличаются тем, что в них скрыта проблема требующая творческого подхода в ее разрешению
4. <i>Лекция – пресс-конференция.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • форма близка к форме проведения пресс-конференций • преподаватель называет тему лекции и просит письменно задавать ему вопросы по данной теме • в течение 2-3 минут формулируются наиболее актуальные вопросы • течение 3-5 минут сортирует вопросы по их смысловому содержанию и начинает читать лекцию • изложение материала строится в виде связного раскрытия темы, в процессе которого даются соответствующие ответы. • лучше всего проводить такие лекции в начале изучения темы или раздела • основная цель лекции-пресс-конференции в конце темы – проведение итогов лекционной работы, определение уровня развития усвоенного содержания в последующих разделах. • возможно, проведение данного вида лекций как научно-

	<p>практического занятия, с заранее поставленной проблемой и системой докладов, длительностью 5-10 минут.</p> <ul style="list-style-type: none"> • каждое выступление представляет собой логически законченный текст • в конце лекции преподаватель подводит итоги <ul style="list-style-type: none"> • формулирует основные выводы
5. Лекция – визуализация	<ul style="list-style-type: none"> • использование принципа наглядности чтение лекции сводится к связному, развернутому комментированию преподавателем подготовленных наглядных материалов • лучше всего использовать на этапе введения в новый раздел, тему, дисциплину.
6. Лекция-беседа, или «диалог с аудиторией»	<ul style="list-style-type: none"> • предполагается непосредственный контакт преподавателя с аудиторией • используются различные приемы привлечения внимания через вопросы • ответы идут с мест • рекомендуется формулировать вопросы так, чтобы на них можно было давать однозначные ответы.
7. Лекция-дискуссия.	<ul style="list-style-type: none"> • при изложении лекционного материала • используются ответы на вопросы • организуется свободный обмен мнениями в интервалах между логическими разделами • преподаватель приводит отдельные примеры в виде ситуаций или кратко сформулированных проблем и предлагает студентам коротко обсудить • в ходе лекции дается краткий анализ и делаются выводы
8. Видеолекции.	<ul style="list-style-type: none"> • записывается на видеопленку • методом нелинейного монтажа она может быть дополнена мультимедиа приложениями, иллюстрирующими • возможность прослушать лекцию в любое удобное время, повторно • лекции по форме проведения ничем не отличается от традиционной
9. Лекция с разбором конкретных ситуаций.	<ul style="list-style-type: none"> • такая лекция похожа на лекцию-дискуссию • предлагается конкретная ситуация • изложение должно быть очень кратким, но содержать достаточную информацию для оценки характерного явления и обсуждения • обсуждение проходит отдельными вопросами и представляет различные мнения • в течение лекции следует дискуссию удерживать в нужном направлении • опираясь на правильные высказывания и анализируя неправильные обучающихся побуждают к коллективному выводу или обобщению
10. Мультимедиа лекции.	<ul style="list-style-type: none"> • используются интерактивные компьютерные обучающие программы – учебные пособия, где каждый обучающийся может выбрать для себя оптимальную траекторию изучения материал • обучающий эффект в таких программах достигается не только

	за счет содержательной части и дружеского интерфейса, но и за счет использования тестирующих программ, позволяющих оценить степень усвоения им теоретического учебного материала.
--	---

Интерактивные лекции – это мощный стимул для повышения мотивации, психической активности, развития личностных ресурсов участников образовательной процесса, включая как обучающихся, так и педагогов.

Технологическая карта

Интегрированный урок Обществознание + Психология

Тема: «Общение как вид деятельности»

Составители: Шпакова Ирина Владимировна – преподаватель истории и обществознания;

Густелева Алла Николаевна – преподаватель-психолог, кандидат психологических наук.

Урок по теме «Общение как вид деятельности», является частью курса «Обществознание» для студентов 1 курса. Курс интегрированный. Он включает в себя сведения экономики, философии, социологии, социальной психологии, политологии, этики, право, конфликтология.

Одним из направлений работы преподавателя-психолога в колледже является психологическое просвещение студентов, их психологическая адаптация к реалиям жизни, к будущей профессиональной деятельности. Таким образом, закономерной стала идея проведения бинарного урока преподавателем-психологом и преподавателем-предметником по обществознанию с целью разнообразить форму и содержание предметных занятий в разделе психологии, социальной психологии, социологии и социальной конфликтологии, а также с целью популяризировать психологические знания, научить обучающихся использовать психологические знания в повседневной личной и общественной жизни.

Цели урока:

1. Рассмотреть общение с точки зрения соотношения деятельности и общения и своеобразия этого вида проявления человеческой активности.
2. Научить студентов использовать психологические знания в личной и общественной жизни.

Задачи:

1. Охарактеризовать общение как своеобразную деятельность и сформировать научные знания о структуре и закономерностях общения.
2. Способствовать формированию умения применить психологические знания в повседневной жизни.
3. Способствовать развитию компетентности студентов в сфере общения как проявления их активности.
4. На примере изучения общения развивать такие качества, как внимательность, толерантность, и тем самым способствовать развитию общей культуры и культуры поведения.

К предполагаемым *результатам* изучения данной темы следует отнести:

1. Формирование представления о следующих понятиях: деятельность, общение (невербальное и вербальное), диалог, интерактивное общение.
2. Формирование умений и навыков практического применения психологических знаний (самопознания, самодиагностирования, выполнения ряда социальных ролей и пр.).

3. Воспитание необходимых для жизни в современном социуме качеств личности.

По итогам занятия студент должен

Знать:

- указанные термины и понятия;
- приемы социально-психологического взаимодействия;
- особенности группового и личностного общения.

Уметь:

- взаимодействовать в социуме;
- диагностировать и анализировать ситуацию;
- быть успешным в любом виде деятельности.

Овладеть общеучебными умениями и навыками:

- диагностика и самодиагностика;
- психологический анализ ситуации;
- рефлексия.

Форма урока: урок усвоения новых знаний с отработкой практических навыков (занятие с элементами практических упражнений и последующим их обсуждением).

Тип: нетрадиционный урок: бинарный, интегрированный, лекция вдвоем

Ход урока

Организационный момент:

Преподаватель: Однажды Ходжа Насреддин проснулся среди ночи, вышел на улицу и стал уговаривать петуха кукарекать. Услышали это соседи и спрашивают: «Что ты делаешь, Ходжа?» - «У меня сегодня много дел, - ответил он, - хочу, чтобы день наступил пораньше».

Преподаватель:

- О чем эта притча?

- Что такое деятельность?

Слайд 2.

Определение:

Деятельность - форма активности, направленная не только на приспособление к окружающему миру, но и на изменение, преобразование внешней среды; на получение нового продукта - или результата.

Слайд 3.

Деятельность — способ отношения человека к внешнему миру, состоящий в преобразовании и подчинении его целям человека.

Деятельность человека имеет определенное сходство с активностью животного, но отличается творческо-преобразующим отношением к окружающему миру.

- Назовите, характерны черты деятельности?

Слайды 4, 5.

Характерные черты деятельности:

Сознательный характер: человек сознательно выдвигает цели деятельности и предвидит её результаты, продумывает наиболее целесообразные способы их достижения.

Продуктивный характер: направлена на получение результата (продукта).

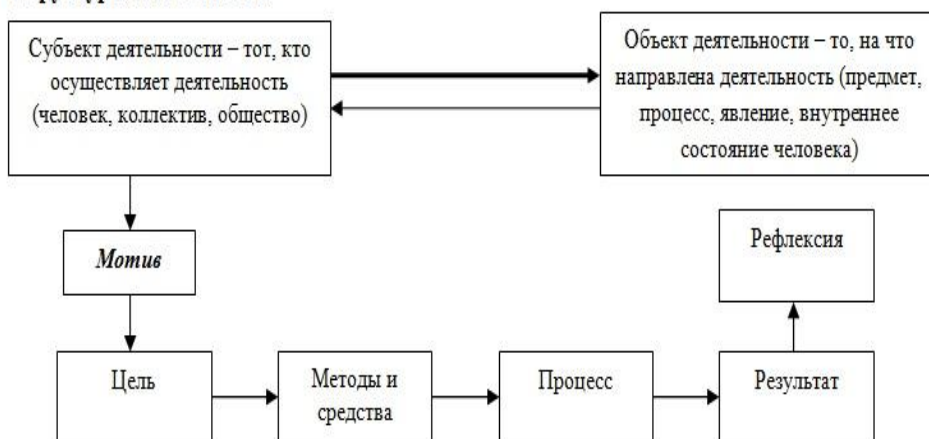
Преобразующий характер: человек изменяет окружающий мир (воздействует на среду специально созданными средствами труда, которые усиливают физические возможности человека) и самого себя (человек сохраняет свою природную организацию неизменной, изменив в то же время свой образ жизни).

Общественный характер: человек в процессе деятельности, как правило, вступает в разнообразные отношения с другими людьми.

Слайд 6.

СТРУКТУРА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Структура деятельности:

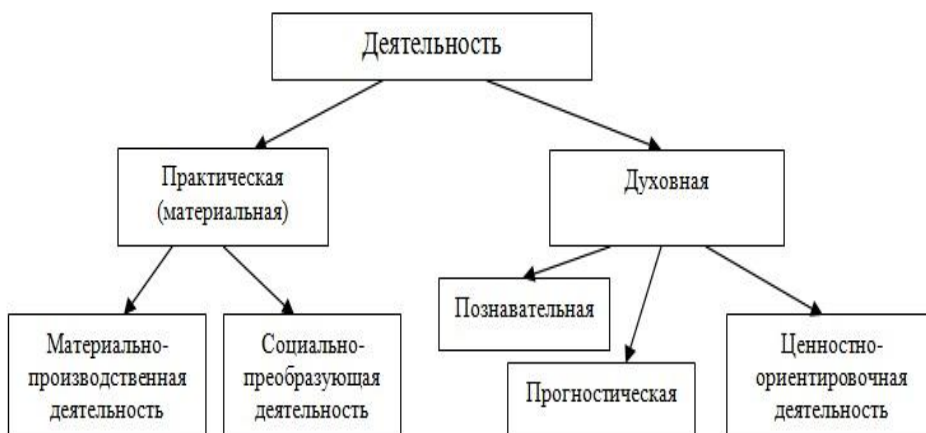


Мотив (от лат. *movere* — приводить в движение, толкать) — совокупность внутренних и внешних условий, вызывающих активность субъекта и определяющих направленность деятельности (например, потребности, интересы, социальные установки, убеждения, влечения, эмоции, идеалы).

Цель деятельности — это осознанный образ того результата, на достижение которого направлено действие человека.

Слайд 7.

МНОГООБРАЗИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



Материальная деятельность — это создание материальных ценностей и вещей, которые необходимы для удовлетворения человеческих потребностей. Она включает в себя *материально-производственную деятельность*, связанную с преобразованием природы, *социально-преобразующую деятельность*, связанную с преобразованием общества.

Духовная деятельность связана с изменением сознания людей, созданием научных, художественных, нравственных ценностей и идей. Она включает в себя познавательную, ценностно-ориентировочную и прогностическую деятельность.

Познавательная деятельность отражает действительность в научной и художественной форме, а также в мифах, сказаниях, религиозных учениях.

Ценностно-ориентировочная деятельность — это формирование мировоззрения человека и отношения его к окружающему миру.

Прогностическая деятельность представляет собой предвидение и осознанное планирование изменений существующей действительности.

Слайд 8.

Основные виды человеческой деятельности:

Игра — это особый вид деятельности, целью которого не является производство какого-нибудь материального продукта, а сам процесс — развлечение, отдых. Игра, как и искусство, предлагает некое решение в условной сфере, которое может быть использовано в дальнейшем в качестве своеобразной модели ситуации. Игра дает возможность моделировать конкретные жизненные ситуации.

Учение — вид деятельности, целью которого является приобретение человеком знаний, умений, навыков. Особенности учения состоят в том, что оно служит средством психологического развития человека. Учение может быть организованным и неорганизованным (самообразование).

Общение — это вид деятельности, при котором происходит обмен идеями и эмоциями (радость, удивление, гнев, страдание, страх и т. д.). По используемым средствам различают следующие виды общения: непосредственное и опосредованное, прямое и косвенное, вербальное и невербальное.

Труд — вид деятельности, которая направлена на достижение практически полезного результата. Характерные черты труда: целесообразность, нацеленность на достижение конкретного результата, практическая полезность, преобразование внешней среды обитания.

Творчество — это вид деятельности, порождающей нечто качественно новое, никогда ранее не существовавшее. Важнейшими механизмами творческой деятельности являются:

1) комбинирование уже имеющихся знаний; 2) воображение, т. е. способность создавать новые чувственные или мыслительные образы; 3) фантазия, которая характеризуется яркостью и необычностью создаваемых представлений и образов; 4) интуиция — знание, способы получения которого не осознаются.

Слайд 9.

Какие виды деятельности можно назвать, глядя на картину.

В декабре 1718 года Петр Первый ввел новую форму досуга — ассамблеи, в программу входили еда, напитки, танцы, игры и беседа.

Преподаватель: Сегодня мы подробно познакомимся с одним из видов деятельности — общением.

- Что такое общение? Ответить на этот вопрос одновременно легко и очень трудно. Общение — это такое социально-психологическое явление, которое не только сопровождает человека всю жизнь, но и является важнейшим условием формирования его личности. Общаясь, мы познаем мир; потребность в общении — одна из важнейших потребностей человека, одиночество воспринимается нами как одно из величайших бедствий. «Общество» и «общение» однокоренные слова, ведь любое общество — это не что иное, как система различных уровней и форм общения людей.

Слайд 10.

С точки зрения обществознания, общение — это способ передачи информации от одного человека другому. Это также процесс установки и эволюции контактов между людьми или группами людей.

Слайд 11.

Общение — это такой вид совместной деятельности человека, без которого невозможен любой другой вид совместной деятельности. Общение сопровождает многие виды труда. Уникальность общения как вида деятельности заключается в следующем.

Практически все виды деятельности строятся по принципу субъект-объект, то есть человек воздействует и модифицирует объект, — то, на что направлена его деятельность.

Слайд 12.

Общение обычно строится по принципу субъект-субъект, то есть равноправное взаимодействие двух индивидов.

Слайды 13,14.

Цели общения.

Что можно считать целью общения? Зачем мы общаемся? Может ли быть общение без всякой цели?

Выделяют несколько функций общения.

Слайд 15.

Функции общения

1. Контактная: цель – установление контакта;
2. Информационная: цель – обмен сообщениями, передача каких либо сведений;
3. Побудительная: цель - стимуляция активности партнёра, ориентация на выполнение тех или иных действий;
4. Координационная: цель – согласование действий при организации совместной деятельности;
5. Амотивная: цель – возбуждение в партнёре нужных эмоциональных переживаний;
6. Оказание влияния: цель – изменение состояния, поведения партнёра, его намерений.

Преподаватель:

Взаимодействия, обмен информацией, общение людей стали необходимым условием их выживания. Так появился язык – средство общения, без которого был бы немислим прогресс общества. Общение пронизывает все виды деятельности людей, все сферы их существования.

Слайд 16.

Преподаватель:

- Назовите способы общения.

Слайд 17.

Речевое (вербальное, словесное) и неречевое (невербальное, мимика, жесты, интонация).

Слайд 18.

А сейчас практика, работа в группах.

Слайд 19.

- Передать полученную информацию предложенным способом. Другие группы определяют способ передачи информации и содержание.

Контролирует выполнение работы учащихся в группах.

Самостоятельно работают в группах.

1-я группа. Вербальное общение: *Выразительно (по ролям) прочитайте стихотворение А. Л. Барто “Сильное кино”.*

Заранее, заранее всё было решено:

У школьников собрание, потом у них кино.

Домой придёт мой старший брат,

Он мне расскажет всё подряд,

Он объяснит мне, что к чему,

А я большая! Я пойму.

И вот он начал свой рассказ:

– Они ползут, а он им – раз!

А тут как раз она ползла,

А он как даст ему со зла!

Они ей – раз! Она им – раз!

Он был с ней заодно....

Ух, сильное кино!

Нет, видно я ещё мала:

Я ничего не поняла.

Почему же не поняла сестричка рассказ брата? *Он пытается рассказать о фильме. О действиях героев, за которых он переживал. Пробует рассказать и не может – не хватает слов (вместо глаголов употребляет слова-заменители).*

2-я группа. Невербальное общение. *Изобразить отрывок из басни А.Крылова “Ворона и лисица”.*

Вороне где-то бог послал кусочек сыру;
На ель Ворона взгромоздясь, позавтракать было совсем уж собралась,
Да позадумалась, а сыр во рту держала.
На ту беду, Лиса близехонько бежала;
Вдруг сырный дух Лису остановил:
Лисица видит сыр, – Лисицу сыр пленил,
Плутовка к дереву на цыпочках подходит;
Вертит хвостом, с Вороны глаз не сводит
И говорит так сладко, чуть дыша:
“Голубушка, как хороша!
Ну что за шейка, что за глазки!
Рассказывать, так, право, сказки!
Какие перышки! какой носок!
И, верно, ангельский быть должен голосок!
Спой, светик, не стыдись!
Что ежели, сестрица,
При красоте такой и петь ты мастерица,
Ведь ты б у нас была царь-птица!”
Вещуньи* с похвал вскружилась голова,
От радости в зобу дыханье сперло, –
И на приветливы Лисицыны слова
Ворона каркнула во все воронье горло:
Сыр выпал – с ним была плутовка такова.
Преподаватель организует подведение итогов работы группы и подводит обучающихся к выводу.
Таким образом, чтобы получить полную информацию от общения важно учитывать словесную и невербальную информацию, что является важнейшим условием эффективного общения.

Следующий этап урока (проводит преподаватель психологии).

Вступительное слово преподавателя психологии.

Начинаем следующий этап урока. Проведем его, работая в группах.

Цель этого этапа урока: отработать навыки эффективного общения в условиях совместной деятельности.

Организация группового взаимодействия:

Для продолжения работы предлагается упражнение активатор «Север, Юг, Запад, Восток». В продвижении вперед важно не потерять направление. Для этого нужно уметь наблюдать, делать выбор и успевать.

В течение 30 сек. надо найти Север, Юг, Запад, Восток и образовать группы равные по количеству человек.

После образования групп идет обсуждение по вопросам:

Успел ли ты? Что помогло? Что помешало? Что для себя понял?

Ребята проходят на свои места и получают инструкции для дальнейшей совместной работы:

Правила работы в группе.

Правила работы в группе

1. Слушай, что говорят другие.

2. Делай выводы об услышанном, задавай вопросы.
3. Говори спокойно ясно, только по делу.
4. Анализируй свою деятельность, вовремя корректируй недостатки.
5. Помогай товарищам, если они об этом просят.
6. Точно выполняй возложенную на тебя роль.

Памятка участника дискуссии

1. Дискуссия является методом решения проблем, а не выяснения отношений.
2. Не говори чересчур долго, чтобы дать возможность высказаться другим.
3. Взвешивай слова, произноси их обдуманно, контролируй эмоции, чтобы твои разумные мысли достигли цели
4. Стремись понять позицию оппонента, относись к ней уважительно.
5. Возражай корректно, не искажая и не передёргивая смысла сказанного оппонентом.
6. Высказывайся только по предмету дискуссии, не бравируй своей начитанностью и общей эрудицией.
7. Борись с соблазном кому-либо угодить или досадить своим выступлением.

Памятка «Лист самооценки»

Критерии	Моя оценка (+ или -)	Оценка других (+ или -)
Мне удалось понять происходящее и эффективно взаимодействовать с группами		
Мне удалось работать без ошибок		
Мое поведение не мешало окружающим		
Я справился с возложенной на меня ролью		

Роль модератора группы.

Организует работу группы в дискуссии

Групповая дискуссия

Специфическая форма беседы, организуемая ведущим, когда у участников на основании своих знаний и опыта имеются различные мнения по какой-либо проблеме.

Цель: расширение групповых задач или воздействие на мнения и установки участников в процессе общения.

Задачи:

1. Обучение участников анализу реальных ситуаций.
2. Формирование навыков формулирования проблемы.
3. Развитие умения взаимодействовать с другими участниками
4. Демонстрация многозначности решения различных проблем.

Роль ведущего:

1. Обозначение проблемы.
2. Побуждение к дискуссии всех участников.
3. Сбор различных мнений и аргументов.
4. Выделение общих точек зрения и важных пунктов.
5. Подведение итога групповой дискуссии.
6. Сообщение объективной информации по теме дискуссии и своего комментария.

Обучающиеся знакомятся с условиями совместной деятельности обсуждают правила совместного взаимодействия и заявляют о своей готовности работать дальше.

Каждая группа получает задание (общее для всех групп).

Задание для групп: Используя понятия, представленные на бумажном носителе, составить опорный конспект «Деятельность как вид общения»

Понятия для работы

Деятельность, цель, потребности, мотив, мотивация, результат, навыки, компетенции, взаимодействие, умения, критерии оценки, оценка, контроль, коммуникатор, реципиент, коммуникация, перцепция, интеракция, кооперация, стратегии взаимодействия.

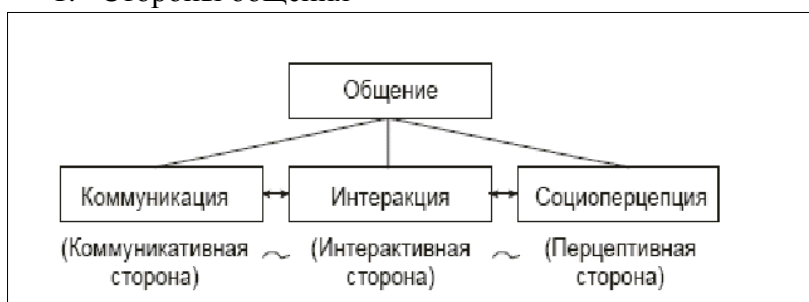
Прочитайте понятия. Начинайте моделировать свой ответ, обсуждая совместные действия. Работа длится в течение 5 -7 минут.

После завершения работы, ребята знакомятся с результатами друг друга, двигаясь от группы к группе, обсуждая увиденный результат, в качестве уточнения задают вопросы по форме конспекта и логике его построения.

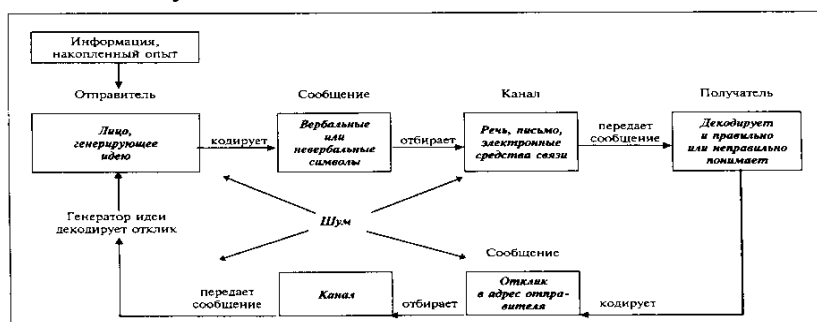
После совместной работы все возвращаются на свои места и получают возможные образцы ответа.

Образцы:

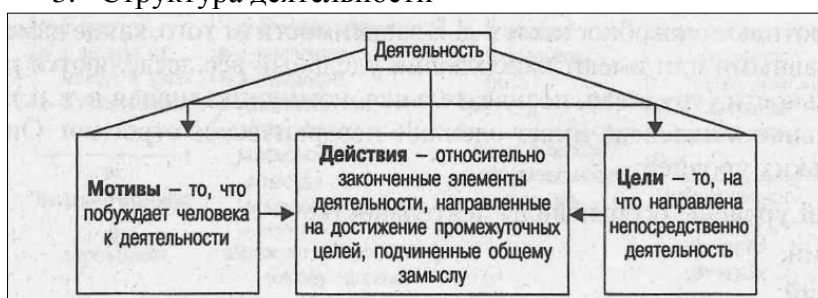
1. Стороны общения



2. Коммуникация



3. Структура деятельности



Обучающиеся сравнивают и обсуждают свои результаты. Делают вывод о совместной работе

Завершается групповая работа рефлексией.

Как правило, на этом этапе задаются вопросы следующего содержания:

1. Какие знания вы получили сегодня на уроке?
2. Где вы их можете применить?
3. Могут ли они пригодиться в вашей будущей профессии? Как?

Окончание урока

Педагоги благодарят студентов за работу. Дают оценку деятельности. Выставляют оценки. Обращают внимание на ресурсы, которые могут повысить результат в будущем.

Заключение

Современные изменения в образовании дают огромные возможности для обновления учебной деятельности. Выделяются новые интерактивные формы и методы уроков. В СПО преобладающей формой обучения остается лекция. В своем классическом варианте она относится к пассивной форме обучения.

В условиях интегративного подхода в обучении меняется форма лекции. В нее привносится взаимодействие, которое становится необходимым условием ее проведения. На лекциях широко используются дискуссия, беседа, защита идей и т.д.

Нестандартные уроки, интерактивные лекции – огромное поле деятельности педагога. Для успешного проведения таких форм урока требуется большая подготовительная работа в содержательной и организационной составляющих урока. В результате чего складывается отлаженная и продуманная система интерактивных приемов и средств обучения, иная форма взаимоотношений педагога и обучающихся. Участники образовательного процесса становятся равноправными демиургами своих учебно-профессиональных устремлений.

Список литературы:

1. Акулова О.В., Писарева С.А., Пискунова Е.В., Тряпицына А.П. Современная школа: опыт модернизации: Книга для учителя / Под общ. ред. А.П. Тряпицыной. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. – 290 с.
2. Краля Н.А. Метод учебных проектов как средство активизации учебной деятельности учащихся: Учебно-методическое пособие / Под ред. Ю.П. Дубенского. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2013. – 59 с.
3. Лучшие нестандартные уроки в начальной школе. Математика: Г. Н. Сычева. – М.: Феникс, 2014. – 174 с
4. Методика преподавания обществознания в школе: Учеб. для вузов / Л.Н. Боголюбов; Ред. Л.Н. Боголюбов. – М.: ВЛАДОС, 2012.
5. Смирнова Н.А. Развитие форм организации обучения в педагогической теории и практике. – Псков: ПГПИ, 2014. – 124 с.
6. Столяренко Л.Д. Психология и педагогика: учебник. – М., 2010. – 640 с.
7. Трофимова О.В. Нетрадиционные формы урока и социализация учащихся. – № 1, 2012 г. – С. 143-215.

ПОТЕРЯЕВА Ольга Викторовна

(ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств»)

РАБОТА НАД РАЗВИТИЕМ ИНИЦИАТИВНОЙ РЕЧИ СТУДЕНТОВ НА УРОКАХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА (из опыта работы)

Цель данных методических рекомендаций: развитие инициативной речи и её место в процессе обучения иностранному языку в средне-специальном учебном заведении. В задачи работы входит:

1. Выявить роль творческой и инициативной речи студентов в процессе овладения английским языком.
2. Использование ситуативно-семантических единств на стадии дальнейшего развития творческой и инициативной речи обучающихся.

Актуальность темы обусловлена тем, что в условия реформирования образования большое внимание уделяется подготовке компетентных специалистов в области культуры. В Сахалинском колледже искусств ведётся обучение по следующим специальностям: инструментальное исполнительство (по видам инструмента), хоровое дирижирование, сольное и хоровое народное пение, музыкальное искусство эстрады (по видам), музыкальное звукооператорское мастерство, теория музыки, социально-культурная деятельность (по видам), народное художественное творчество (по видам), дизайн (по отраслям), библиотековедение. Английский язык занимает одно из ведущих мест в учебных модулях специальностей. На уроках английского языка большое внимание уделяется развитию инициативной речи студентов. Происходит интенсивное развитие информационного поля студентов. В связи с этим возрастает роль иностранного языка как средства общения особенно в области гуманитарных наук и искусств.

1. Роль творческой и инициативной речи студентов в процессе изучения английского языка

Дисциплина «Иностранный язык (английский)» базируется на знаниях, умениях, навыках, приобретенных обучающимися в средней школе. В колледже искусств целью учебной дисциплины является освоение соответствующих компетенций, овладение необходимыми для профессиональной деятельности практическим опытом, умениями и знаниями. Исходя из требований рабочей программы, развитие творческой и инициативной речи учащихся играет важную роль в успешном решении поставленных задач.

Из курса «Методики преподавания иностранных языков» мы знаем, что устная речь состоит из двух составляющих: 1) слушание и понимание, 2) говорение. Говорение, по определению К.В. Фокиной, Л.Н. Терновой, «продуктивный, мотивированный вид речевой деятельности, один из способов речевого общения, протекающий во внешнем плане»¹⁰⁷.

Процесс говорения имеет три функции:

- информационно-коммуникативная, её роль заключается в приёме и передаче информации,
- регулятивно-коммуникативная – регулирование и контроль поведения,
- аффективно-коммуникативная – влияние на эмоциональную сферу.

¹⁰⁷ Фокина К.В. Методика преподавания иностранного языка: конспект лекций / К.В. Фокина, Л.Н. Тернова, Н.В. Костычева. – М.: Высшее образование, 2008. – С.110.

Необходимое условие, в котором происходит говорение – экстралингвистический контекст, который состоит из четырёх слагаемых: цель говорения, содержание речи, условия общения, своеобразие собеседников. Экстралингвистический контекст используется для приближения коммуникативной ситуации к более естественной. Говорение имеет два вида: монологическая и диалогическая речь.

Итак, обучение иноязычной речи происходит по определённому алгоритму: восприятие на слух и понимание речи преподавателя, дающего образец высказывания, затем – говорение студента.

На протяжении долгого времени любое высказывание на иностранном языке считалось устной речью, несмотря на то, являлось оно творческим или учебным, тренировочным. В современной методике имеется чёткая дифференциация упражнений по принципу наличия или отсутствия в произносимом материале речевой инициативы – на «подготовительные» и «речевые» упражнения.

2. Использование ситуативно-семантических единств на стадии дальнейшего формирования творческой и инициативной речи студентов

Одной из форм обучения студентов самостоятельным иноязычным высказываниям, развития у них творческой, а в конечном счёте инициативной речи, может быть использование ситуативно-семантических единств в форме выражения подтверждения или отрицания в ответных репликах. Данный вид работы подготавливает речевую деятельность студентов по неразвёрнутым речевым ситуациям и стимулирует развитие самостоятельной речи. Стоит отметить, что данные упражнения являются тренировочными и способствуют формированию инициативной речи.

В своей практической работе в Сахалинском колледже искусств мы используем такие упражнения как:

Task № 1

Подобрать ответные реплики, выражающие подтверждение с наличием дополнительной информации:

- | | |
|---------------------------|-------------------------|
| - Will we go to the park? | Tomorrow. |
| - Will you see her? | And her sister. |
| - Can you help him? | On Saturday. |
| | When I finish the work. |

Task № 2

Подобрать ответные реплики, выражающие подтверждение с наличием дополнительной информации:

- | | |
|-----------------------------------|--------------------|
| - Mrs. Sandford isn't well today. | How very strange! |
| - Mrs. Smith is in the park. | What a shame! |
| - She is always glad to see you. | Well, yes. Right! |
| | Oh, that's a pity! |
| | Splendid! |

Диалоги являются ведущей формой устной речи. В диалогическом единстве «тезис-вопрос» на высказанное положение студенты начинают задавать уточняющие вопросы. Например, уроки по теме «В мире искусства», I курс специальность «Социально-культурная деятельность». На реплику «Вчера я был в кино», могут последовать ответные реплики: «Какой фильм ты посмотрел?», «В какой кинотеатр ты ходил?», «Фильм был интересный?»

Со студентами III курса музыкальных специальностей используем такой диалог (раздел «Английский и специальность»). Диалог цитируется из учебника под редакцией В.Д. Аракина Практический курс английского языка:

- Last night I was at one of the best theatres in Moscow. The performance was perfect and I enjoined every minute of it. Though my seat was in the balcony I could see the stage very well and hear each sound perfectly. Guess where I was and what I saw.
- Where you at the Art Theatre?
- No, I wasn't.
- But you say you could hear each sound perfectly!
- So, I could. I meant the music.
- Oh, that means you were at the Bolshoi Theatre.
- That's right.
- Was it an opera or a ballet?
- Try to guess.
- And who is the composer?
- P.I. Tchaikovsky.
- Is the scene laid in Russia.
- No, it isn't.
- Was the scenery beautiful?
- Oh, yes, it was so beautiful, that there was a storm of applause when the curtain rose.
- It's fairy-tale, isn't it?
- In a way, yes.
- Then it was either «Swan Lake» or «The Sleeping Beauty» ...
- No, neither of them. It's not a ballet.
- If it's an opera, and the composer is Tchaikovsky, and the scene isn't laid in Russia I really can't guess. Well, one more question: how many acts are there in this opera?
- It's one-act opera in two scenes.
- Then it is «Jolanta»!
- This time you are right.

В практической работе мы также используем портреты художников, композиторов для развития инициативной речи студентов. После изучения тем «Моя визитная карточка» и «В мире искусства» студентам предлагается посмотреть на портрет, например, С. Прокофьева и кратко рассказать о нём.

Наиболее близкими к иностранному языку можно считать различные виды искусства: музыку, живопись и театр. Начиная с первого курса, в колледже искусств студенты изучают профессионально направленную лексику. В качестве примера можно привести работу над темами «В мире искусства» и «Звуки музыки». Важным результатом данной работы является изучение профессиональной лексики, производных слов, о значении которых студенты легко догадываются, используя знания по музыкально-теоретическим дисциплинам. В качестве игровых моментов прослушиваем песни с пропущенными словами, делаем литературный перевод текста песни, и, конечно, пение. Хотя в текстах песен зачастую наблюдаются грамматические ошибки, в них присутствует большое количество современной живой лексики, которая легко запомнится при многократном прослушивании.

На II, III курсах студенты продолжают изучение темы. Второкурсники знакомятся с текстами о высших профессиональных учебных заведениях, как в нашей стране, так и за рубежом, пополняя активный лексический запас. На III курсе большое внимание уделяется работе над текстами «Эндрю Ллойд Вебер», «С. Барбер», «Клавишные и струнные инструменты», «Симфонические формы». Студенты не только читают и переводят тексты, а также выполняют другие интересные задания. Например, перечислите номера предложений, иллюстрирующих главную мысль, перечислите слова и выражения, непосредственно отражающие развитие главной мысли, составьте развёрнутый план пересказа, по опоре перескажите текст. Итак, цель работы – извлекать полезную информацию, переводить текст или выдержки из него на русский язык,

используя словари и знания, полученные по специальности и музыкально-теоретическим предметам.

Картины, как отмечалось выше, можно использовать в обучении при описании местности, своего окружения, или при написании анализа произведений художников. Варианты использования фильмов и коротких видео бесчисленны. Это и обычный просмотр, и заполнение пропусков в тексте при просмотре, описание героев, формирование общего представления о происходящем и так далее. Следует также помнить, что учебным видеоклипком может стать любое видео, например: трейлер к фильму, рекламный ролик или интервью с известной личностью.

Итак, приведённые примеры раскрывают лишь некоторые методы обучения инициативной речи, дан ряд приёмов, которые могут способствовать развитию творческой и инициативной речи студентов на уроках иностранного языка.

В заключении хочется отметить, что желание студента высказываться на иностранном языке становится, если затронуты его личные эмоции, интересы, в нашем случае, профессиональные. По мнению автора, развития навыков говорения необходимо максимально приблизить к студенту, его профессии.

Список литературы:

1. Английский язык / И.П. Агабекян. – Ростов н/Д: Феникс, 2016.
2. Беляев Б.В. Психологические основы усвоения лексики иностранного языка. – М.: Просвещение, 1964.
3. Гальскова Н.Д. Теория обучения иностранным языкам: Лингводидактика и методика. – М.: Академия, 2005.
4. Методика преподавания иностранных языков / К.В. Фокина, Л.Н. Тернова, Н.В. Костычева. – М.: Высшее образование, 2008.
5. Практический курс английского языка. 1 курс / Ред. В.Д. Аракин. – М.: Владос, 2015.
6. Слободчиков А.А., Заремская С.И. Основные виды иноязычной речевой деятельности учащихся и некоторые пути повышения её творческой направленности / Иностранные языки в школе. – 1989. – № 5.

АНАЛИЗ ПРИМЕНЕНИЯ ЮМОРА НА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА КАК СРЕДСТВА МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ

Общеизвестно утверждение о том, что «смех продлевает жизнь». Насколько это соответствует действительности? Современная медицина полагает, что положительные эмоции и смех позволяют провести мышечную релаксацию, стимулируют кровообращение, осуществляют интенсивную вентиляцию легких, выравнивают кровяное давление, увеличивают выработку эндорфина – природного гормона, убивающего больные клетки. Западная медицинская практика приветствует использование смеха (вместе с основным лечением) как средство реабилитационной терапии¹⁰⁸.

У юмора, помимо всех выше указанных положительных качеств, есть еще одна важная составляющая для преподавательской практики – это мощный инструмент в формировании мотивации у студентов. Бесспорен тот факт, что хорошо и грамотно мотивированный студент успешнее в учебе, чем его немотивированный сокурсник. Мотивация – побудительная сила, направляющая учебную деятельность студента. Отсутствие такой побудительной силы может быть связано с негативным отношением студента к учению, причина которого, как правило, – осознание и переживание им неуспеха в овладении учебным предметом. Это положение может быть дополнено негативными эмоциями и нежеланием выполнять трудное учебное задание. В процессе обучения эта ситуация повторяется и у студента закрепляется отрицательное отношение к предмету. И именно юмор является ценным инструментом организации атмосферы эмоционального благополучия в аудитории.

Это качество юмора особенно важно на практических занятиях иностранного языка, где преподаватель проводит работу по развитию навыков аудирования, говорения. Юмор и достигнутая атмосфера эмоционального раскрепощения аудитории могут помочь в провоцировании студентов на спонтанную речь, изложение неподготовленного материала. И в этом юмор опережает остальные способы такого раскрепощения. В качестве примера можно привести небольшой эксперимент. На практическом занятии по английскому языку двум группам первого курса (с равным уровнем владения), в форме грамматического упражнения, где студенты определяли правильную форму глагола, были предложены два текста в рамках темы “Past Indefinite and Past Continuous”. Выбор данных упражнений определил сам материал, способствующий формированию положительных эмоций при работе над ним. Каждая группа работала только с одним из текстов. Содержание первого упражнения носит юмористический характер, второго – романтический.

Text № 1. A sad story

Yesterday evening Mrs. Taylor was watering the plants in her garden, while her cat Billy was playing near her. Suddenly, Billy ran up a tree. Mrs. Taylor called to Billy, but he couldn't get down. So, she rang the Fire Brigade. While she was waiting for them to arrive, she tried to tempt him down with some fish. The Fire Brigade eventually arrived, put up their ladder and rescued Billy. Mrs. Taylor was so pleased that she invited them for tea. While they were having tea, they didn't see Billy go outside, and ten minutes later, as they were leaving, they almost ran him over, but Billy saved himself and ran up the same tree, where he couldn't get down again. That time there was no need to ring the Fire Brigade. Why? ¹⁰⁹

¹⁰⁸ Яхно Н.С. Влияние смеха на организм человека // Наука и медицина, 2005. № 3. С. 14– 22.

¹⁰⁹ New Headway Intermediate. Workbook // Alana Katz. – Oxford, 1998. – P. 17.

Text № 2. A special holiday in Madeira

Last February, I decided to go on holiday to the island of Madeira. In the morning I was leaving England it was raining, but when I landed in Funchal, the capital of Madeira, the sun was shining and a lovely, warm breeze was blowing from the sea. I took a taxi to my hotel. As I was signing the register, someone tapped me on my shoulder. I couldn't believe my eyes. It was my old girlfriend. She was staying at the same hotel. The next day, we went for a walk together in the hills. It was getting dark when we returned to our hotel after a very interesting day. We spent the rest of the week together. I felt very sad when the holiday ended¹¹⁰.

После выполнения грамматической части упражнения студентам были заданы вопросы. Например, к тексту № 1: Do you have pets? How do you take care of them? Are there any funny and less dramatic stories with your pets?; к тексту № 2: Where did you spend last summer? Where do you usually want to go on a cold February morning? В результате, можно отметить, что беседа по мотивам юмористического текста проходила ярче и активнее. В группе, работающей с текстом № 1, значительно снизился уровень страха допустить ошибку, и студенты свободно принимали участие в разговоре без дополнительных усилий со стороны преподавателя.

Улыбка сокращает дистанцию между людьми, поэтому юмор способен создать позитивную атмосферу на практическом занятии, что помогает формированию самоуверенности и мотивации среди студентов, способствует преодолению трудностей учебного материала и прежнего негативного опыта.

Студенты лучше усваивают учебный материал, если он представлен с юмором. С целью подтвердить данное предположение в 2004 году в Калифорнийском Государственном Университете “Dominguez Hills” был проведен эксперимент. Один курс студентов был разделен на три равные группы. Каждой группе предложили видеозапись лекции, представленной в трех вариантах. Первая группа студентов просмотрела версию, где юмор был напрямую связан с темой и содержанием лекции. Вторая группа работала с версией, где материал и юмор не были связаны между собой. Вниманию третьей группы была предложена версия лекции, где юмор был абсолютно исключен. Контрольное тестирование определило, что в восприятии учебного материала наиболее успешной была группа № 1, где юмор был связан с содержанием лекции. Хуже всего лекция была прослушана третьей группой, версия которой полностью исключала юмор¹¹¹.

Авторы данного эксперимента не определили выводы, ими еще продолжается исследовательская работа в этом направлении. Но, сомнительно, что юмор каким-то образом упрощает учебный материал. Скорее, применение юмора – это хорошая возможность привлечь внимание студентов и удержать его, добиться вдумчивого восприятия учебного материала, что и является залогом успешного обучения. С практической стороны, это не возможно: дремать на занятии и смеяться одновременно. Кроме того, подача учебного материала с применением юмористических комментариев, юмористических примеров делает такой материал ярким и запоминающимся. С юмористическим образом память эффективнее фиксирует информационное содержание материала.

Применение юмора на практических занятиях по английскому языку может принимать различные формы. Юмор может быть представлен в текстовом варианте. На практическом занятии английского языка работа с юмористическим текстом должна быть четко взвешена. Текст не должен полностью отнимать внимание студентов от учебных целей. Преподавателю следует определить задачи, на решение которых ориентирован

¹¹⁰ New Headway Intermediate. Workbook // Alana Katz. – Oxford, 1998. – P. 18.

¹¹¹ www.esudh.edu/ current search.

достигаемый, в том числе и с помощью юмора, позволяет речи студентов быть спонтанной и естественной, делает возможным обдумывание и быстрое реагирование на условие игры без опасения допустить ошибку¹¹².

Юмор на уроке английского языка может принимать форму юмористических комментариев преподавателя. Часто такой юмор носит незапланированный характер. Предметом таких ремарок и комментариев не может быть личность студента, национальность, религия, семья, внешность. Студенты охотней принимают участие в беседе, если началом такой беседы служит забавный эпизод из жизни преподавателя. Важно, чтобы юмор был представлен в манере, соответствующей ситуации, что требует от преподавателя некоторых артистических способностей.

Юмор не является ответом на все вопросы обучения, но способен решить многие, часто не простые, задачи организации процесса обучения. Таким образом, с учетом результатов описанных экспериментов и анализа различных форм юмора, можно констатировать, что применение юмора на практических занятиях по английскому языку помогает: привлечь и удержать внимание студентов к учебному материалу, спровоцировать самостоятельную мыслительную деятельность, спровоцировать спонтанную речь студентов, создать положительную атмосферу в аудитории, раскрепостить творческие способности студентов, организовать позитивное отношение к учебе, сформировать уверенность студентов в своих способностях через заинтересованность студентов увеличить объем изучаемого материала, через мотивацию улучшить качество восприятия учебного материала.

Для достижения большей эффективности юмор всегда должен быть связан с содержанием учебного материала, а незапланированное применение юмора не должно выделяться из контекста урока. Юмора не должно быть слишком много, иначе он потеряет свою ценность, утратит эффективность.

В заключении следует отметить, что юмор обладает еще одним качеством, важным для преподавательской деятельности: преподаватель, эффективно использующий юмор на уроках, получает от своей работы гораздо больше удовольствия.

Список литературы:

1. Яхно Н.С. Влияние смеха на организм человека // Наука и медицина, 2005. № 3. – С. 14– 22.
2. New Headway Intermediate. Workbook // Alana Katz. – Oxford, 1998. – 162 p.
3. [www.esudh.edu/current search/](http://www.esudh.edu/current%20search/)
4. Business Communication Games // ed. Peter Clark. – Oxford, 1996. – 128 p.

¹¹² Business Communication Games // ed. Peter Clark. – Oxford, 1996. – P. 31-33, 123.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексенко Ирина Васильевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 30 лет.

Алешко Елена Ивановна, преподаватель МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”» г. Южно-Сахалинска, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Заслуженный педагог Сахалинской области, педагогический стаж 28 лет.

Арутюнян Ирина Исаевна, преподаватель фортепиано МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 27 лет.

Бузлаева Наталия Николаевна, преподаватель фортепиано, председатель цикловой комиссии «Дополнительный инструмент фортепиано и концертмейстерство» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Почетный работник среднего профессионального образования Российской Федерации, педагогический стаж 50 лет.

Булдаков Василий Андреевич, преподаватель фортепиано, концертмейстер МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 4 года.

Васильева Анна Сергеевна, преподаватель театральных дисциплин МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 2 года.

Гармышева Олеся Геннадьевна, директор, преподаватель по классу скрипки МБОУДО «ДШИ города Невельска», педагогический стаж 28 лет.

Галауз Валерий Михайлович, методист, преподаватель кафедры общеобразовательных и социально-гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Отличник просвещения Российской Федерации, кандидат педагогических наук, педагогический стаж 30 лет.

Гречко Светлана Александровна, концертмейстер, преподаватель цикловой комиссии «Дополнительный инструмент фортепиано и концертмейстерство» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 40 лет.

Грищенко Евгений Валерьевич, заместитель директора по учебной работе, преподаватель кафедры теории музыки ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», кандидат искусствоведения, педагогический стаж 16 лет.

Густелева Алла Николаевна, преподаватель кафедры общеобразовательных и социально-гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Почетный работник общего образования Российской Федерации, кандидат психологических наук, педагогический стаж 40 лет.

Данилова Ольга Леонидовна, заведующая кафедрой общеобразовательных и социально-гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Почетный работник среднего профессионального образования Российской Федерации, педагогический стаж 31 год.

Дё Сон Ен, заведующий кафедрой «Дизайн» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», член Союза художников Российской Федерации, педагогический стаж 25 лет.

Дьячков Олег Артурович, преподаватель, концертмейстер МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 6 лет.

Жданюк Оксана Федоровна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заведующая методическим объединением «Теория музыки» МБУДО «Детская школа искусств» Корсаковского городского округа, педагогический стаж 16 лет.

Зайцева Елена Алексеевна, заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, концертмейстер МБОУДО «ДШИ города Невельска», педагогический стаж 32 года.

Зейналова Ирина Германовна, преподаватель по классу скрипки МБУДО «Охинская детская школа искусств №1», педагогический стаж 34 года.

Кан Галина Дмитриевна, преподаватель цикловой комиссии «Дополнительный инструмент фортепиано и концертмейстерство» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 30 лет.

Карпачёва Олеся Викторовна, преподаватель фортепиано, концертмейстер МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 28 лет

Квартыч Виктория Сергеевна, преподаватель кафедры менеджмента и постановки театрализованных представлений ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 2 года.

Ким Анна Енчановна, преподаватель МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 15 лет.

Ким Яна Григорьевна, преподаватель кафедры «Хореографическое творчество» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 2 года.

Киносита Наталья Такеевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «Центральная детская музыкальная школа г. Южно-Сахалинска», педагогический стаж 32 года.

Климова Татьяна Николаевна, преподаватель кафедры «Хореографическое творчество» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 23 года

Кроина Наталья Александровна, преподаватель хореографических дисциплин МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, Почетный работник общего образования Российской Федерации, педагогический стаж 27 лет.

Лаврентюк Антонина Анатольевна, преподаватель кафедры «Музыкальное искусство эстрады и звукооператорское мастерство» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств».

Летунов Евгений Николаевич, заведующий кафедрой теории музыки ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Почетный работник среднего профессионального образования Российской Федерации, педагогический стаж 44 года.

Логашина Елена Юрьевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «Центральная детская музыкальная школа г. Южно-Сахалинска», педагогический стаж 30 лет.

Мальцева Ольга Ивановна, заведующая кафедрой хоровых и вокальных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Почетный работник среднего профессионального образования Российской Федерации, педагогический стаж 45 лет.

Мамчева Наталья Александровна, старший методист, преподаватель кафедры теории музыки ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», Заслуженный педагог Сахалинской области, кандидат искусствоведения, педагогический стаж 28 лет.

Морозов Михаил Дмитриевич, преподаватель кафедры «Музыкальное искусство эстрады и звукооператорское мастерство» ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 5 лет.

Мусийченко Елена Сергеевна, преподаватель хореографических дисциплин МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 2 года.

Падалка Александр Григорьевич, концертмейстер МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 39 лет

Панкрашина Ирина Леонидовна, преподаватель театральных дисциплин МБУДО «ДШИ № 2» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 12 лет.

Плакучева Галина Геннадьевна, преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБОУДО «ДШИ города Невельска», педагогический стаж 32 года.

Попова Наталья Игоревна, концертмейстер МБУДО «Детская школа искусств “Этнос”» г. Южно-Сахалинска, педагогический стаж 43 года.

Потеряева Ольга Викторовна, преподаватель кафедры общеобразовательных и социально-гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 22 года.

Серых Антон Петрович, преподаватель кафедры общеобразовательных и социально-гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 15 лет.

Смирнова Василина Юрьевна, преподаватель по классу аккордеона МБУДО «Детская музыкальная школа № 5 г. Южно-Сахалинска», педагогический стаж 28 лет.

Фан Инна Викторовна, преподаватель по классу фортепиано МБУДО «Детская музыкальная школа № 5 г. Южно-Сахалинска», педагогический стаж 30 лет.

Цыбульникова Светлана Андреевна, преподаватель вокально-хоровых дисциплин, заведующая отделением хорового пения МБОУДО Детская школа искусств им. А.К. Лядова Углегорского муниципального района, Почетный работник общего образования Российской Федерации, педагогический стаж 50 лет.

Шабунина Элла Владимировна, преподаватель МБУДО «Охинская детская школа искусств №1», педагогический стаж 25 лет.

Шпакова Ирина Владимировна, преподаватель кафедры общеобразовательных и социально-гуманитарных дисциплин ГБПОУ «Сахалинский колледж искусств», педагогический стаж 40 лет.

Юхманова Виктория Станиславовна, преподаватель по классу скрипки, концертмейстер МБОУДО «ДШИ города Невельска», Заслуженный педагог Сахалинской области, педагогический стаж 33 года.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ДМШ – детская музыкальная школа

ДПОП – дополнительная предпрофессиональная образовательная программа

ДХШ – детская художественная школа

ДШИ – детская школа искусств

ЗУН – знания, умения, навыки

л.р. – левая рука

пр.р. – правая рука

МБДОУ – муниципальное бюджетное дошкольное образовательное учреждение

МБОУДО – муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования

МО – методическое объединение

ОКФ – общий курс фортепиано

СКИ – Сахалинский колледж искусств

СОШ – средняя образовательная школа

СОНМЦ – Сахалинский областной научно-методический центр

ТСО – технические средства обучения

УМК – учебно-методический комплекс

ФГТ – Федеральные государственные требования

СОДЕРЖАНИЕ

Жданюк О.Ф. Внеклассные мероприятия и их роль в формировании современной личности.....	3
Гречко С.А. Значение концертной деятельности в образовательном процессе для студентов разных специальностей на отделе ОКФ.....	11
Алексенко И.В. Урок-игра – как форма активизации познавательной деятельности учащихся школ искусств.....	19
Данилова О.Л. Креативный подход к формам контроля в среднем профессиональном учебном заведении.....	28
Фан И.В. Творческое развитие детей в начальный период обучения игре на фортепиано.....	35
Цыбульникова С.А. Технологии выявления и развития одаренных детей на отделении хорового пения Детской школы искусств.....	38
Юхманова В.С. Большая школа ансамбля (на примере Образцового ансамбля скрипачей ДШИ г. Невельска)	48
Шабунина Э.В. Свободное музицирование как критерий гармонично развитой личности музыканта.....	56
Арутюнян И.И. Синтез искусств как основа организации обучения учащихся на занятиях фортепиано.....	62
Галауз В.М. Влияние управления образовательным процессом на личностное саморазвитие обучающихся как педагогическая проблема.....	65
Гармышева О.Г. Роль дополнительного образования в обеспечении занятости детей и подростков, организации их социально-значимого досуга.....	68
Бузлаева Н.Н. Из опыта работы над современной пьесой в классе дополнительного фортепиано.....	72
Кан Г.Д. Специфика игры на клавишном синтезаторе.....	76
Зейналова И.Г. Роль метроритма в развитии навыка чтения с листа в классе скрипки.....	81
Мальцева О.И. Некоторые аспекты развития эмоциональности в хоровом пении.....	86
Лаврентюк А.А. Развитие личности средствами искусства.....	90
Зайцева Е.А. Проблема. Поиск. Решение. Прогрессивные методики и технологии в развитии творческого начала музыканта.....	94
Киносита Н.Т., Логашина Е.Ю. Формирование учебно-методического комплекса по предмету «сольфеджио» дополнительных предпрофессиональных образовательных программ	102
Мамчева Н.А. Музыкальный диктант в курсе сольфеджио.....	105
Летунов Е.Н. Роль аккордов в музыкальных произведениях. Аспекты взаимоотношений.....	111
Морозов М.Д. Инструментовка музыкальных произведений.....	117

Грищенко Е.В. «Музыкальная текстология» как учебная дисциплина в Сахалинском колледже искусств.....	121
Смирнова В.Ю. Практические советы педагогам для развития техники в классе аккордеона.....	123
Дьячков О.А. Работа со смешанным ансамблем русских народных инструментов...	135
Алешко Е.И. Сольное народное пение в детской школе искусств «Этнос».....	138
Падалка А.Г. Об особенностях концертмейстерской деятельности в классе сольного и хорового народного пения.....	143
Плакучева Г.Г. Необходимые навыки концертмейстера хора для чтения с листа нотного текста.....	146
Попова Н.И. Специфика работы концертмейстера в классе хореографии отделения русского фольклора.....	149
Булдаков В.А. Музыкальный материал для экзерсиса по предмету «Народно-сценический танец» в 6 классе хореографического отделения ДШИ.....	158
Климова Т.Н. Импровизация в хореографии.....	162
Ким Я.Г. «Балетная» осанка.....	167
Карпачёва О.В. Особенности метроритмической организации музыкального и хореографического материала на уроках классического танца.....	174
Кренина Н.А. Роль упражнений с предметами на уроках ритмики для развития ритма и координации.....	181
Мусийченко Е.С. Применение стихотворной формы изучения материала как часть игры на уроках ритмики во 2 классе на отделении раннего эстетического развития...	191
Ким А.Е. Система работы по изучению корейского национального танца с детьми 5-7 лет.....	199
Васильева А.С. Режиссёрские и сюжетно-ролевые игры	204
Панкрашина И.Л. Развитие эмоциональной сферы на уроках «Театральные игры» 1 год обучения ДШИ (Программа «Искусство театра» 8(9) лет).....	210
Квартыч В.С. Дидактическая игра как средство активизации учебной деятельности студентов	216
Дё Сон Ен. Проект витринного комплекса.....	219
Густелева А.Н., Шпакова И.В. Интерактивные лекции как нетрадиционная форма урока.....	227
Потеряева О.В. Работа над развитием инициативной речи студентов на уроках английского языка (из опыта работы)	239
Серых А.П. Анализ применения юмора на практических занятиях английского языка как средства мотивации студентов.....	243
Сведения об авторах	247
Список сокращений	250

