

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

**I ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ВОПРОСЫ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ
В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. И. ШАЛЯПИНА**

(20-23 марта 2013 года)

Томск 2013

ББК 85.31

В-74

В-74 Вопросы учебно-методической и творческой работы в теории и практике музыкального искусства : материалы I Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 140-летию со дня рождения Ф.И. Шаляпина / под ред. Е. А. Каюмовой, И. В. Рудина. – Томск : Издательство Томского государственного педагогического университета, 2013. – 84 с.

ISBN 978-5-89428-684-6

Сборник содержит статьи участников I Всероссийской научно-практической конференции «Вопросы учебно-методической и творческой работы в теории и практике музыкального искусства», посвященной 140-летию со дня рождения Ф. И. Шаляпина и рассчитан на специалистов, занимающихся проблемами музыкального искусства и вопросами преподавания творческих дисциплин.

ББК 85.31

Материалы публикуются в авторской редакции

ISBN 978-5-89428-684-6

© Коллектив авторов, 2013

© Издательство ТГПУ, 2013

ФЁДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН (К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

С. Н. Кравченко

*Заслуженный работник культуры РФ,
профессор каф. музыкального и художественного образования
Томского государственного педагогического университета, г. Томск*

Я знаю, этот голос будет литься,
полёт над континентами верша,
пока на лицах наших, как зарница,
внимая песне, светится душа.

С. Савиных

Бесценна и неисчерпаема сокровищница мирового музыкального искусства. Бессмертна слава выдающихся художников, актеров, музыкантов, писателей, обогативших её своими гениальными творениями. И среди множества имён замечательных мастеров русской художественной культуры мы называем имя гениального, изумительного певца и выдающегося актера, величайшего реформатора музыкального театра – Ф.И. Шаляпина. Певец открыл новую эпоху в музыкальном театре. Владелец глубокого, богатого оттенками баса большого диапазона, он один из первых перенес на оперную сцену принципы реализма и стал не просто петь, но и играть в опере, как драматический актер, полностью перевоплощаясь в своих героев. Тончайшими интонациями, жестом, пластикой передовая мир их душевных переживаний Шаляпин создал целую галерею ярких жизненных образов, особенно в русских операх, множество из которых благодаря ему были возрождены на сценических подмостках всего мира.

Человек, подобно М. Горькому, вышедший из народных глубин, Шаляпин дошел до вершин мировой славы. Вышедший из крестьянской семьи и не учившийся в молодые годы по бедности, он благодаря своему интересу к жизни и полученным впоследствии знаниям создал шедевры, вошедшие в историю русской и мировой культуры, и означил собой в искусстве целую эпоху. Шаляпин не может сравниться в музыкальном искусстве ни с чем. Люди разных вкусов и разных поколений, любящие разную музыку, разные жанры и разных исполнителей, единодушны в оценке творчества Шаляпина. Это неумирающее ново, доступно, смело, глубоко и разнообразно. В чем же феномен Ф.И. Шаляпина?

Признавая огромную роль эмоциональному исполнению, Шаляпин резко возражал против наигранной, деланной эмоциональности. Он говорил: «Раз и навсегда установить интонационную окраску звука, манеру исполнения невозможно, необходим творческий подход. Всякая музыка должна выражать чувства, механическое же исполнение оставляет впечатление страшного однообразия».

Именно такой подход определил талант певца, помог ему сделаться тем высшим, недостижимым идеалом артиста-певца, каким он является и до настоящего времени.

Умение характером тембра, интонацией создать вокальные образы, Шаляпин развил до высочайшего совершенства. Он обладал редким даром перевоплощения, передовая разнообразную гамму эмоций – от упоительной проникновенной нежности до трагедийного пафоса и различного сарказма. Мастерское владение фразировкой, нюансировкой, дикцией помогли певцу насыщать каждую музыкальную фразу образным смыслом, обогатить её глубоким психологическим подтекстом. Вот почему голос Ф.И. Шаляпина неповторим.

Артистический талант Шаляпина не ограничивался музыкальной и актерской деятельностью. Он хорошо писал маслом, лепил и проявлял большие литературные способности, демонстрируя в своих литературных произведениях большой и сметливый ум, незаурядное чувство юмора, цепкую наблюдательность. Пластическое мастерство Шаляпина, одаренного художника и скульптора, было совершенным. По словам В.Ф. Лопухова, «... он оказал огромное влияние на развитие хореографическое искусство 20 века, фактически став учителем правды в музыкальном театре, учителем жеста, позы, ощущения музыки в каждом движении...».

Шаляпин – музыкант, с его феноменальным слухом, памятью, чувством ритма, с его умением заставлять «звучать» даже паузы строил свою роль только в полном контексте партитуры и всего авторского замысла. Историческая роль Шаляпина прежде всего в том, что своим мощным дарованием, преклонением перед гением М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, перед всей русской музыкой, он открыл отечественной опере путь на все сцены мира. В репертуаре Шаляпина было около 70 оперных партий. Непревзойденные по своей жизненной правде образы созданные Шаляпиным в операх русских композиторов – Мельник, Иван Сусанин, Галецкий, Иван Грозный, Досифей, Варяжский гость, Борис Годунов, Варлаам, Алеко, Демон, Кончак. Среди лучших партий в западно-европейском репертуаре – Мефистофель, Дон Базилио, Дон Кихот, Лепорелло. Его персонажи жили на сцене полной жизнью, со своими положительными и отрицательными сторонами характера, страстями, страданиями и радостями. Артист тщательно продумывал их внешнее пластическое выражение, грим, костюм, но главным для него всегда оставалась внутренняя суть образа.

Шаляпин был столь же великим интерпретатором камерной вокальной музыки. Дар перевоплощения, отличавший его сценические образы, захватывал аудиторию. Репертуар певца включал до 400 произведений разного плана, в основном камерного и народнопесенного жанров.

Певец выступал и как оперный режиссер. Им поставлены оперы «Дон Кихот» Массне (1910г.), «Хованщина» Мусоргского (1911г.), «Дон Карлос» Верди (1917г.). Он также снимался в фильмах: «Царь Иван Васильевич Грозный» (по опере «Псковитянка») 1915г. Россия, «Дон Кихот» 1932г. Франция.

В сокровищнице русской художественной культуры имя Шаляпина занимает одно из почетнейших мест. До наших дней продолжает волновать слушателей увековеченный на граммофонных пластинках

голос Шаляпина. Вслушиваясь в него, мы покоряемся огромной заражающей силой и страстности его искусства, восхищаемся благородством и красотой его звучания. Плоть от плоти своего народа – Шаляпин остается для нас одним из замечательных предшественников современного вокального искусства.

Бессмертным остаются для многонациональной культуры России Шаляпинские заветы искусства высокой жизненной правды и совершенного реалистического мастерства актера. Открытия гениального художника-новатора, его творческие принципы еще долго будут способствовать развитию оперного театра, участвовать в воспитании новых поколений российских мастеров сцены.

Певческое искусство Шаляпина, неизмеримо раздвинувшее диапазон вокального мастерства, надолго останется идеальным образцом для русской вокальной школы.

Перечислять всё, чем сегодня живёт в памяти народной Фёдор Иванович, невозможно. Но именно теперь с удивительной ясностью видно, как был прав другой великий художник – А.М. Горький, полвека назад написавший истинно пророческие слова: «В русском искусстве Шаляпин – эпоха, как Пушкин. Федор Иванович – лицо символическое: это удивительно целостный образ, это человечище, воплотивший в себе всё хорошее и талантливое нашего народа. Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: «Вот она – Русь, вот каков её народ».

Список литературы

1. Дмитриевский, В.Н. «Шаляпин в Петербурге», Лениздат, 1976 г.
2. Шаляпин, Ф.И. «Маска и душа», Московское издательство «Книжная палата», 1990 г.
3. Янковский М., «Шаляпин и русская оперная культура», государственное издательство «Искусство», 1977 г.
4. Федор Шаляпин, «Страницы из моей жизни», издательство «Адабият», 1991 г.

РОЛЬ ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА В РАСКРЫТИИ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Т. А. Абрамочкина

Преподаватель Томского музыкального колледжа им. Эдисона Денисова, г. Томск

В представленной работе рассматриваются вопросы подготовки студентов-хормейстеров к работе с хором на уроках дирижирования. Хормейстер должен уметь жестом организовать дыхание, подготовить интонацию, выразить слово, выстроить форму произведения, зависящую как от авторского замысла, так и от индивидуального исполнительского видения.

Определение кульминации (смысловой и динамической) является своеобразной точкой отсчета в построении формы. Импульсом к развитию любого музыкального построения всегда является ауфтакт. В нем заложены предпосылки содержания произведения. Начальный

ауфтакт – главный организатор развития. В нем важно не только подготовить первый звук, но и предвидеть кульминацию всего произведения. Цельность формы любого музыкального произведения зависит от соподчиненности ауфтактов.

Исполнительская свобода в хоровом дирижировании зависит от точности выбора дирижерской аппликатуры с учетом артикуляционных и вокальных особенностей произведения и от умелого распределения эмоционального напряжения в выстраивании формы. Особое значение имеет бережное сохранение хоровых традиций, которые непосредственно передаются от педагогов студентам-хормейстерам.

Вокально-хоровое искусство представляет собой единство музыкального и литературного творчества. Чаще музыка создается на готовый текст, но иногда, литературный текст пишется на музыку. Замечательным образцом является романс М. Глинки «Не пой, красавица, при мне», где прослеживается выразительная роль слова А. Пушкина.

В хоровом произведении вокальное слово всегда связано с ритмическим рисунком. Форма произведения и его содержание всегда взаимосвязаны. Литературный текст является главным формообразующим компонентом. Музыка может выражать слово интонационно, может передавать общий характер текста, изображать отдельные детали, например, журчание ручейка, поэтому возникает обилие трактовок литературного текста. Например, на тексты и образы Лермонтова создано много музыкальных произведений: «Сосна», «Белеет парус одинокий», «Горные вершины». Романтичного Лермонтова современники называли «русским Гёте».

Трактовка хоровых произведений может быть различной по характеру, по содержанию и по форме. Величие и спокойствие гор, навевающих лирико-торжественные поэтические размышления, слышатся в дуэте А. Рубинштейна «Горные вершины» (для сопрано и альтов), который написан в одночастной форме с развернутым вступлением и фортепианным заключением, благодаря чему создается впечатление некой «арочности» формы. Хоровая миниатюра В. Ребикова, под тем же названием (одночастный период), существенно отличается от трактовки А. Рубинштейна, прежде всего, прозрачностью аккордовой фактуры однородного женского хора.

Для раскрытия формы и содержания произведения А. Рубинштейна «Горные вершины» дирижер использует разнообразные формы выразительности, это в динамической кульминации широкий насыщенный жест *legato*, а в тихом звучании артикулирование кисти в маленькой амплитуде, с использованием элементов интонационно направленного жеста.

Большое значение имеет связь текста с артикуляционными приемами певческого звукообразования. Это выразительное разнообразие исполнительских штрихов и приемов вокального звукообразования – твердой, мягкой и придыхательной атаки звука, которые усложняются с появлением художественных задач.

Твердая и придыхательная атака применяются только для выполнения характерных художественных, образных задач. Применять их следует осторожно, т.к. любой нажим на голосовые связки при твердой

атаке звука может вызвать перенапряжение и усталость связок. Выбор приемов певческого звукообразования зависит от фонетической и смысловой направленности текста. Для примеров используется программа хорового класса, специальности «Хоровое дирижирование» Томского музыкального колледжа имени Эдисона Денисова. В произведении Р.Щедрина «Перед войной», из хорового цикла на стихи А. Твардовского, смысловая вершина первого предложения, страшная по своему смыслу – «Пожгло и уничтожило сады», – исполняется хоровым *tutti* на *pp* в низком и среднем регистрах, в штрихе *non legato* твердой атакой звука, что нужно по исполнительскому замыслу. Здесь Щедрин, следуя за литературным первоисточником, усиливает его смысловую и фонетическую составляющую.

Характер штриха требует активного жеста *non legato*, переходящего в *marcato*, состоящего из целой цепочки ауфтактов. Дирижерский жест бифункционален, поскольку совмещает в себе функцию уже наступившего звучания и подготовку последующего. Значит, штрих от *non legato* до *marcato* и выразительность слова в своем драматическом напряжении, должны усиливаться при небольшой амплитуде дирижерского жеста.

Аккордовая фактура в штрихе *legato* предполагает вертикальную пропетость каждого аккорда в жесте. Вокальный «ауфтакт» всегда зависит от образности текста. Ощущение единства диафрагмы и дирижерской плоскости в ауфтакте, вертикальная певучесть первой доли, как основы метра, способствуют правильности певческого дыхания. Для преодоления трудностей вокальных задач ауфтакта можно привести в дирижерский жест не только звуковые особенности музыкального текста, но и ощущения глубины, объема и плотности «воздушной вертикали» певческого дыхания, дополнив их исполнительскими задачами.

Заключительный хор из цикла Р.К. Щедрина «Четыре хора на стихи А. Твардовского «К вам, павшие...»» хорального склада, что предполагает в жесте ощущение вертикали аккордовой фактуры. Исполнительский прием *legato* подразумевает протяжность, связность хоровой вертикали. Арочность трехчастной формы произведения лишь подчеркивает смысловую направленность песенно-декламационного обращения – «К вам, павшие». Замахиваясь в ауфтакте на смысловые вершины – «павшие», «за наше счастье», «к вам», «голос», дирижер подчеркивает их рельефность, чем усиливает выразительность фразировки.

Гибкость, подвижность нюансировки в жесте выражается пластичными, иногда совсем незначительными переходами из одной дирижерской позиции в другую, а также изменением амплитуды дирижерского жеста. Но при любых позиционных и амплитудных условиях показ смысловых вершин текста осуществляется выразительной артикуляцией кисти.

Произведение Р. Щедрина на текст А. Пушкина «Тиха украинская ночь» для четырехголосного женского хора написано в двухчастной форме с укороченной репризой. Первые две строфы и реприза – это пейзажная зарисовка, все здесь говорит о покое. Средняя часть – взволнованная, бурная, с динамической и смысловой кульминацией в слове

«казнь», которое повторяется трижды. Первый раз – «заутра казнь» – страшно, с отчаянием на *ff* – это динамическая кульминация. Амплитуда жеста большая, с хорошим «замахом» на снятие. Главная задача такого снятия – достижение ритмического и дикционного ансамбля. Второй раз – «казнь» – звучит также на *ff*, полным жестом пропеваётся первая доля, которая является ауфтактом для снятия на «два». Здесь происходит осмысление сказанного.

Третий раз композитор использует сонаристический прием, передающий весь ужас слова. Гласный звук «а» уже не распевается, все слово «рубится», обрывается резким снятием на первую долю. Слово произносится шепотом, но очень сильно, потому что активизируются согласные звуки. Это – смысловая кульминация произведения. Амплитуда жеста маленькая, а кисть – объемная. Снятие на первую долю кистевое. Замыкание слова («знь») произносится на резкой, укороченной «отдаче» жеста.

Ауфтакт здесь зависит не столько от нюанса, сколько от смысла слова, от выбора динамической – в первом случае – и смысловой кульминации в конце средней части.

Осмысление содержания и характера литературно-музыкального произведения происходит через анализ средств выразительности, что в свою очередь накладывает отпечаток на выбор дирижерской аппликатуры и на определение смысловой и динамической кульминаций. Выбор дирижерской аппликатуры зависит как от авторского замысла, так и от интерпретации исполнителя.

Особенности индивидуального исполнительского видения формы произведения должны быть обусловлены смысловой и образной характеристиками музыкально-литературного текста.

Список литературы

1. Анисимов А. Дирижер-хормейстер. Л., 1976.
2. Бараш А. Поэма о человеческом голосе. М., 2005.
3. Гарсиа М. Школа пения. М., 1956.
4. Живов Ф. Теория хорового исполнительства. М., 1998.
5. Зиновьева Л. Вокальные задачи ауттакта в хоровом дирижировании. СПб., 2007.
6. Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967.
7. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л., 1979.
8. Сивизьянов А. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. ПО «Исеть», 1997.
9. Успенский Л. Слово о словах. Л., 1974.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ КОНЦЕРТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ ДМШ

Е. С. Антоненко, Е. В. Чугина*

*преподаватель фортепиано МАОУДОД «ДШИ № 3», г. Томск,
преподаватель фортепиано МАОУДОД «ДШИ № 3», г. Томск

Музыка – один из самых эмоциональных видов искусства. Музыкальные произведения способны вызвать эмоции большой силы у ог-

ромной массы слушателей. При этом существует парадоксальное явление в искусстве вообще и в музыке в частности, позволяющее сосуществовать совершенно противоположным мнениям по поводу одного и того же произведения искусства, полярным оценкам одного и того же выступления музыканта, артиста. Музыка настолько многогранна и многопланова, исполнительство настолько сложно и порой субъективно, что зачастую очень сложно дать оценку какому-либо явлению в музыке. Порой трудно определить ту грань, отделяющую вкус от «вкусовщины», выразительность в исполнении от «сверхвыразительности», определить, где стремление к технически безупречному исполнению переходит в «технизм», а яркая индивидуальность музыканта превалирует над самой музыкой. Подобные проблемы оценки музыкального исполнительства существуют на всех уровнях: как начинающего исполнителя, так и уже сложившегося музыканта. И если публика или критика оценивает мастера в несколько опосредованной форме, выражая свое одобрение или неодобрение, то оценка ученика приобретает вполне конкретную материальную форму, в виде балла, выставляемого за игру. При серьезном анализе выясняется, что его иногда выставляют ученику за совершенно различные достоинства или недостатки. Экзаменаторы настолько по-разному подходят к оценке не только различных выступлений, но и зачастую одного и того же, беря за основу совершенно различные системы координат, что бывает трудно составить объективное мнение об ученике и его выступлении. Более того, практика показывает, что оценка игры ученика на экзамене, – это достаточно болезненный момент в учебном процессе как для самого исполнителя, так и для его педагога. Нередки случаи, когда выставление учебного балла превращается в выяснение отношений между преподавателями и само по себе выступление учащегося уже не имеет значения.

Система оценки не ограничивается только проверкой уровня знаний, умений и навыков, она ставит более важную социальную задачу развития у учащегося умения самостоятельно проверять и контролировать себя, критически оценивать свою деятельность. Оценка имеет несколько функций. Социальная функция проявляется в требованиях, предъявляемых обществом к уровню подготовки учащегося первой ступени музыкального образования. Образовательная функция определяет результат сравнения ожидаемого эффекта обучения с действительным. Воспитательная функция выражается в формировании положительных мотивов учения, привитии любви к музыке, к своему инструменту и.д. Эмоциональная функция проявляется в том, что любой вид оценки создает определенный эмоциональный фон и вызывает определенную эмоциональную реакцию ученика. Информационная функция является основой прогнозирования и планирования учебного процесса, она создает почву для анализа результатов работы учащегося. Функция управления помогает педагогу выявлять недостатки в организации учебного процесса. Эта функция очень важна для развития самоконтроля учащегося. Контроль за учебным процессом в ДМШ

предусмотрен учебными планами и программами и осуществляется в нескольких видах.

1. Текущий контроль – наиболее оперативная, динамичная и гибкая проверка результатов обучения, сопутствующая процессу выработки и закрепления умений и навыков учащихся (проверка домашних занятий, оценка работы на уроке).
2. Тематический контроль – заключается в проверке решения заранее определенных задач, или программного материала (контрольные уроки, миниконцерты класса).
3. Итоговый контроль – проводится как оценка результатов обучения за определенный, достаточно большой промежуток учебного времени: четверть, полугодие, год (академические концерты, зачеты, экзамены, отчетные концерты).

Система контроля и оценки – это регулятор отношений ученика и учебной среды. Оценка учащегося ДМШ осуществляется в форме цифрового балла или оценочного суждения. Последнее в сфере музыки имеет особо важное значение, так как оценить игру ученика одним только баллом, как уже говорилось выше, практически невозможно. Словесная оценка позволяет раскрыть перед учеником динамику результатов его творческой деятельности, проанализировать его возможности. Отношение педагогов к оценке неоднозначно: существуют методики, отрицающие необходимость выставления баллов за любую деятельность ученика, с другой стороны считается, что необходимо совершенствовать оценку как инструмент измерения качества в сторону увеличения системы баллов до десяти. Оценкой измеряют уровень знаний и навыков учащихся, косвенным образом это и показатель качества работы самого преподавателя и всей школы, очевидна и воспитательная роль оценки как средства поощрения или наказания учащегося.

Каков же механизм выставления подобной оценки? Каким образом методическая комиссия приходит к единому мнению: какую оценку заслуживает ученик и, главное, за что? Как было сказано выше, одинаковый балл, выставляемый ученикам, различным по способностям, не может в полной мере отражать уровень исполнения каждого из них: слабый учащийся выступил в полную силу и получил отличную оценку, а сильный, по какой-либо причине не выполнил всех установок преподавателя и, несмотря на то, что игра превосходила достижения менее способного ученика, был оценен ниже. В данной ситуации характеристика, которую дает педагог своему ученику и его выступлению, должна стать определяющей для всей методической комиссии. Это представление должно быть всеобъемлющим, логически продуманным и методически обоснованным. Преподаватель должен доказать правомерность предлагаемой им оценки и, если все представлено профессионально, то, без сомнения, комиссия согласится с аргументами педагога. Предлагается следующая форма характеристики.

1. Возраст учащегося, класс, сколько лет занимается.
2. Музыкальные и двигательные способности.
3. Психологический портрет.

4. Степень заинтересованности в учебе, интенсивность занятий.
5. Степень сложности исполняемой программы, ее соответствие учебной программе и возможностям ученика.
6. Цели и задачи за отчетный период (технические, общемузыкальные, вопросы психологии).
7. Оценка самого выступления: Общее впечатление (понравилось/не понравилось и почему; справился ученик с задачами или нет, выполнил установки педагога или нет (анализ причин); конкретный исполнительский анализ произведений по следующей схеме: характер произведения, соответствие стилю, форма, наличие кульминаций, фразировка, штрихи, артикуляция, качество звука, приемы игры, аппликатура; методический анализ произведения: степень сложности (технической и художественной), методические задачи, стоящие перед учеником при освоении данного произведения, пути их решения: вспомогательный материал, педагогические приемы.

Предлагаемый системный анализ способен дать полную картину подготовки педагога и его ученика к выступлению, помочь методической комиссии при выставлении ученику оценки и выработке методических рекомендаций преподавателю на следующий этап работы. По нашему мнению, учебная оценка необходима, она должна быть «индивидуальной» и выставляться исключительно ученику, а не преподавателю и, что самое главное, она должна быть конструктивной и стимулировать учебный процесс. Оценка за конкретное выступление ученика и за его работу в процессе подготовки к нему должны дополнять и корректировать друг друга. При выставлении итоговой (переводной) оценки учитывается оценка годовой работы учащегося, определяемая по динамике его роста, оценка учащегося по результатам выступлений на контрольных уроках и академических концертах, другие выступления учащегося в течение года. Оценка на выпускном экзамене выставляется на основании впечатления от исполнения выпускной программы и с учетом показателей учащегося, продемонстрированных им на протяжении всего периода обучения в ДМШ.

Каким образом оценивать работу самого преподавателя? Только реальной игрой его учеников, их выступлением на концертах, успехами на конкурсах, стабильностью класса, наличием в классе наряду со слабыми учащимися ряда способных детей, демонстрирующих профессиональные игровые навыки, в которых видна «рука педагога». Концертное выступление ученика – цель всего процесса обучения. Оценка этого выступления ничем не отличается от оценки выступления взрослого музыканта, разве что большей снисходительностью и доброжелательностью публики. Здесь на первый план выступает характер исполняемого произведения. Можно говорить о технической оснащенности юного музыканта, о стабильности исполнения, но если игра не вызывает эмоционального отклика у публики, исполнение не состоялось. Соответственно задачам подбирается и репертуар.

Анализ проблемы оценки выступления учащегося ДМШ позволяет выделить эту сферу в разряд особо важных, играющих огромную роль в оптимизации учебного процесса в целом. Методическая грамотность преподавателей в этом вопросе должна способствовать конструктивной деятельности комиссий любого уровня: экзаменационной, конкурсной. Знание роли, функций, видов и форм оценки в ДМШ, а также содержание и форма изложения оценочного суждения преподавателя создают условия для наиболее оптимального подхода к оценке такого многопланового и сложного вида деятельности, как музыкальное исполнительство.

ПРИЧИНЫ ГОЛОСОВЫХ ЗАТРУДНЕНИЙ «ГУДОШНИКОВ» И МЕТОДЫ РАБОТЫ С НИМИ

Ю. М. Байгулова

*Педагог дополнительного образования,
МБОУ ДОД «Центр детского творчества» г. Северск*

Сложнейшей проблемой являются «гудошники». Формирование вокально-слуховых навыков этих ребят – задача длительная и сложная. Это явление широко распространено среди всех возрастов и нередко встречается даже у взрослых людей, про которых обычно говорят, что у них нет слуха. «Гудошники» требуют выдержки педагога и его своевременного и соответствующего вмешательства. Решение данной проблемы зависит от правильного понимания истинной причины голосовых затруднений ребенка.

Что следует отнести к причинам «гудения» детей:

- острые и хронические заболевания уха, горла, носа;
- психические и психофизиологические изменения личности (с одной стороны, часто «гудошники» главные нарушители дисциплины на уроке, занятиях хора, с другой стороны эмоционально «зажатые» дети, которые также подвержены этому явлению);
- нарушение координации между слухом и голосом, которое происходит в связи: с переносом разговорной речи ребенка в пение (трудным для многих является «включение» фальцетного регистра); бывают случаи, когда область гудения оказывается вторая октава, что происходит из-за сдвига речевого диапазона в верхний регистр;
- неквалифицированным обучением пению;
- очень слабым интонационным слухом.

Качество звуковысотного интонирования тесно связано с использованием голосовых регистров:

- в фальцетном регистре добиться чистоты интонирования легче, чем в каком – либо другом; в натуральных регистрах интонация чище, чем при смешанном голосообразовании;
- причины фальшивой интонации на отдельных верхних звуках у певцов связаны с регистровой перегрузкой этих звуков;
- неумение правильно интонировать мелодию даже простой пе-

сенки происходит чаще всего из-за использования детьми исключительно грудного механизма голосообразования.

Биомеханизм грудного звучания основан на полном колебательном режиме голосовых складок. При этом типе фонации они делаются толстыми и малоподвижными. Регулировки по звуковысотному диапазону очень ограничены. Поэтому детям при грудном типе звучания трудно правильно проинтонировать какую-либо мелодию в диапазоне больше терции.

Имея часто неплохой музыкальный слух, они гудят в пределах 2-3-х звуков. Причина этого в большинстве случаев в способе звукообразования, когда ребенок слышит, что он поет не тот звук по высоте, что задан педагогом, а спеть его правильно не может. Это обычно относится к тем детям, которые в процессе речи используют лишь грудную манеру голосообразования. Речь их отличается монотонностью, интонационной неразвитостью, узким звуковысотным диапазоном (в пределах примарных тонов). То же самое происходит с голосом, когда такой ребенок пытается петь, используя наработанный в речи грудной механизм фонации. Он не в состоянии выйти за пределы примарных тонов, так как не умеет использовать иные способы управления голосовыми складками. У таких детей отсутствует координация между слухом и голосом. Налаживание этой координации происходит быстро и успешно, если нет других каких-либо патологических причин. У «гудошников» нет гибкости переходных процессов, гортань не может пока формировать микстовое звучание.

Основными приемами работы с «гудошниками» являются следующие методы:

- дифференцированного обучения (разработан Л.В. Краевой), где развитие вокальных данных происходит от индивидуального примарного тона учащегося. В большинстве случаев ребенок, гудящий в грудном регистре, как правило, где то на низких звуках начинает уже правильно повторять простые попевки после нескольких индивидуальных занятий, если обучение началось с примарной зоны с постепенным расширением диапазона по полутонам вверх и вниз;
- контрастного обучения, авторами которого являются А.Г. Раввинов и В.К. Белобородова, его особенностью является развитие вокальных навыков на той части диапазона, которая контрастно отличается от тона «гудения». Если эти ноты находятся в диапазоне грудного регистра, то развивается фальцетный, и наоборот. Если, перескочив на октаву вверх от примарных тонов, попросить ребенка как бы пропищать какой-либо звук тоненьким голосом, то это поможет переключить его на другой регистр, фальцетный. Интересен тот факт, что спеть звук на один тон выше своей примарной зоны он не может, а на 6-7 ступеней выше используя другую манеру звукообразования, начинает сразу интонировать заданные тоны. Если педагог сумеет настроить голос «гудошника» на фальцетное звучание, то его звуковысотный

диапазон раздвигается вширь и ребенок сразу начинает правильно интонировать, хотя и непривычным для него тоненьким голосом за счет фальцетного режима голосообразования. Это можно сделать быстро, в течение 10-15 минут на одном уроке. Однако появившееся умение правильно интонировать в фальцетном режиме необходимо постоянно закреплять на последующих занятиях, пока оно не перейдет в навык при любом способе голосообразования.

Замечено, что работа по налаживанию координации между слухом и голосом у детей идет легко и быстро примерно до 9 лет, причем существует такая закономерность, чем моложе ребенок, тем легче он перестраивается. После 10 лет исправить гудошника труднее.

Понимая свои недостатки в интонировании мелодии разучиваемых песен, ребенок чувствует свою ущербность. Если у него что-то не получается, обычно он теряет интерес к делу и старается его избегать. Если это пение, то оно вызывает у него отрицательную эмоцию на певческую деятельность, складывается и соответствующее отношение к обучению.

Открывшаяся у ребенка способность к правильному интонированию меняет его психологическую установку на предмет, изменяет отношение к учебе, что важно для ребенка в период становления его психики и формирования общих и специфических способностей.

И только при своевременном, продуманном подходе педагога, учитывая истинные причины голосовых затруднений, можно помочь ребенку сформировать вокально-слуховые навыки.

Список литературы

1. Лебедева Н.Ф. Различные отклонения от нормы, мешающие правильному голосообразованию. Стробоскопическая и хронасиметрическая картина при фонации. - М.: Просвещение, 1975 – 150с.
2. Макеева Ж. Методы работы над интонацией в детском хоре. - Красноярск, 2006 – 25 с.
3. Стулова Г.П. Современные методы исследования речи и пения. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. - М.: Искусство, 1975 – 250с.

ВЕЛИКИЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ОПЕРНЫЙ ПЕВЕЦ

Г. В. Брацук

*Студентка факультета культуры и искусств,
Томский государственный педагогический университет, г. Томск*

Научный руководитель: Е.Е. Ланкина, доцент

Профессиональные певцы и педагоги-вокалисты считают важным учитывать огромное влияние итальянской вокальной школы на русскую в самом начале становления академического пения в русле нашей родной культуры. Италия славится многими знаменитыми певца-

ми. Возьмем, к примеру, лишь конец 19 века. Среди знаменитых вокалистов-мужчин конца 19 – начала 20 века – Паскуале Амато, Джузеппе Ансельми, Матиа Баттистини, Джузеппе де Лука, Джованни Дзенателло. Их имена знают музыканты, и не только. Но имя итальянского певца Энрико Карузо знают все! В чём же секрет такой мировой популярности?

Выдающийся артист, Энрико Карузо представляет собой феноменальное явление в вокальном искусстве. Его голос, обширный по диапазону и силе звука, уникальный по красоте тембра, с великолепным металлическим отзвуком и безграничными модулирующими возможностями, с яркой насыщенностью верхних нот и баритональной окраской нижнего регистра, с удивительной силой дыхания, поражал трогательной проникновенностью и особой теплотой звучания. От своих учителей – Г. Верджине и В. Ломбардии – Карузо глубоко воспринял лучшие традиции итальянской классической школы бельканто. Верное чутье художника, огромная воля и постоянное стремление к совершенствованию своего вокального мастерства, многогранность художественной натуры, чуткое внимание к поэтическому слову, тонкий лиризм, ярко драматический темперамент, необычная сила эмоционального воздействия и живой контакт с аудиторией – таковы основные черты творческого облика Карузо.

Это была поистине удивительная личность! Такой впечатлительный, импульсивный, вспыльчивый человек, каким помнят его артисты, которым довелось общаться и выступать вместе с ним, мог родиться, наверное, только в чудесной Италии, под палящим солнцем и рядом с манящим волшебным морем, в окружении дивной природы. Польская певица Я. Вайда-Королевич, выступавшая с гениальным певцом, считала, что силу его таланта составляли три основные черты.

Первая из них, по мнению певицы, это чарующий горячий, страстный голос, который невозможно сравнить ни с каким другим. Красота его тембра заключалась не в ровности звучания, а, наоборот, в богатстве и разнообразии красок. Неповторимый, яркий, темпераментный, Энрико Карузо своим голосом выражал все чувства и переживания. Временами почитателям таланта даже казалось, что игра и сценическое действие для него излишни. Вторая черта таланта Карузо – безграничная в своем богатстве палитра чувств, эмоций, психологических нюансов в пении. И третья черта – его огромный, стихийный и подсознательный драматический талант. «Подсознательным» певица считала сценический талант Энрико Карузо в связи с тем, что его образы не были плодом тщательной, кропотливой работы, не были рафинированы и отделаны до мельчайших деталей, а словно тут же рождались его горячим, южным сердцем, эмоционально любящим природу, людей, и, конечно, свою родину с её уникальной древней историей, культурой, искусством.

Наверное, большинство людей знают, что именно в Италии, а именно в 17 веке, сложился изумительный по красоте «бельканто» – стиль вокального исполнения. Бельканто и явился основой итальянской вокальной школы. Этому стилю, которому удалось пленить весь

мир, присущи красота и пластичность вокальной партии, легкость, гибкость и свобода пения, плавность звучания изящество и виртуозный блеск исполнения. Нельзя не упомянуть и того, что к моменту проникновения к нам итальянской оперной музыки Италия находилась уже в так называемом втором периоде эпохи бельканто – виртуозной оперной техники. Расцвет русской вокальной музыки пришёлся на 19 век. Итальянская школа бельканто во многом способствовала этому расцвету, обогатив собой русскую школу пения.

Вернёмся к выдающемуся итальянскому оперному певцу, чьё имя знает весь мир. Итак, перенесёмся в далёкое, богатое, поистине славное гениями, время. Окраина Неаполя... Здесь 27 февраля 1873 года в семье рабочего родился будущая гордость Италии. Кем же работал его отец? Он сторожил в Неаполе портовые склады. Мама маленького Энрико часто болела и рано умерла. С десяти лет он пел в церкви во время службы и на улице, стремясь заработать несколько монет, так как дома никогда не было денег. Благодаря случаю Карузо оказался в вокальной школе Гульельмо Верджине, а затем встретился с прекрасным педагогом вокала и замечательным дирижером Винченцо Ломбардии.

В детстве Карузо, специалисты вокала, прослушавшие его пение, отзывались восторженно о его голосе. Так, знаменитый тенор Анджело Мазини, прослушав пение молодого Энрико сказал Верджине «...у вашего Карузо самый красивый голос, какой мне приходилось слышать за всю мою жизнь». Баритон Эдуардо Мессiano, с которым молодой Энрико пел летом на курортах Неаполя, говорил ему, что у него божественный голос, единственный в мире. До конца своих дней Энрико с восхищением и благоговением отзывался о уроках Ломбардии: – «Это был мощный луч света. Никогда больше я не пел так, чтобы это не соответствовало моей натуре. С тех пор, я всегда пел в полный голос и придавал звукам ту окраску, которую мне подсказывало сердце».

С.Фучито в течение последних 6 лет проработавший аккомпаниатором Карузо, в своей книге «Карузо и искусство пения» указывает на сочетание превосходных данных и напряженной работы певца. «Не может быть сомнений в том, что тенор получил от природы замечательный голосовой инструмент и могучие легкие, тем не менее... именно его потрясающая работоспособность позволила использовать данные, как физические так и эмоционально-духовные...».

Карузо постоянно работал над расширением возможностей управления дыханием и абсолютным владением вокального аппарата. Он мог красиво взять высокую ноту и долго держать ее, чего он не мог в молодые годы. После того, как Карузо достиг совершенства в теноровом диапазоне, он стал упражняться для расширения своего певческого диапазона вниз – овладением басового регистра. Он достиг этого и готов был исполнить басовую партию, но ему, тенору неловко было претендовать на исполнение басовой партии. Но тут фортуна подыграла. Во время спектакля «Богема» в Филадельфии, перед началом последнего акта, исполнитель басовой партии Колена Андреас де Сигерола в ужасе сообщил Карузо, что он охрип и не сможет спеть арию с

плащом. «Не беспокойтесь – бодро ответил ему Карузо. – у меня есть идея. Только ни слова Поллако (дирижеру)». Когда наступило время начала басовой арии, на сцену вышел Карузо. Лицо его закрывала большая шляпа. Паллако остолбенел, а тенор спел басовую партию так, как будто это являлось его привычным делом. Дирижер был взбешен. «Считайте, что в публике никто ничего не заметил», – сказал Карузо. Этот поступок тенора произвел такую сенсацию, что компания, производившая грамзаписи Карузо, предложила ему напеть эту арию. Когда, Эдвард Джонсон, один из членов правления «Метрополитен», услышал эту запись, он с восторгом воскликнул: – «Это самая чудесная пластинка из когда-либо записанных! Она доказывает, что Карузо обладает голосом в три октавы». Слушатели во всем мире сходили с ума, слушая, как тенор исполняет басовую партию, а знатоки музыки, особенно оперной, пели неистощимые дифирамбы «золотому голосу». Биографы Карузо подчеркивают, что он всегда знал все оперы полностью, в которых участвовал. Это можно понять. Но чтобы тенору экспромтом удалось исполнить знаменитую басовую арию в спектакле и так чтобы всех привести в восторг – уникальный случай. Несомненно, что Карузо репетировал арию Колена дома и был готов к этому. Он мгновенно среагировал на ситуацию, в которую попал Сигерола и выручил его. У Карузо, видимо, были и другие домашние экстравагантные заготовки, которые не проявились.

В книге В. Тротторелли «Энрико Карузо» сообщается, что существует грамофонная запись пролога из оперы «Паяцы» для баритона, напетая Карузо. Днем сценического дебюта Карузо считается 16 ноября 1894 года, когда он выступил в театре «Нуово» в Неаполе в опере Морелли «Друг Франческо». Молодому тенору тогда исполнился 21 год. В дальнейшем Энрико часто, с возрастающим успехом выступал во многих оперных театрах городов Италии.

31 декабря 1900 года Карузо выступил в Милане в театре Ла Скала в опере «Богема» и имел скромный успех. Но второй спектакль «Любовный напиток» с участием Карузо имел оглушительный успех, после которого к нему стали постыпать приглашения со всех музыкальных центров Европы.

В 1903 году Карузо выступил на сцене нью-йоркского «Метрополитен Опера» в опере «Риголетто». Вскоре он стал ведущим тенором этого прославленного театра. Последний раз с «Метрополитен» Карузо выступил в день перед Рождеством в опере «Еврейка» в 1920 году тяжело больным. В начале лета 1921 года Карузо с семьей окончательно вернулся в Неаполь, где и скончался 2 августа 1921 года.

Каждый, кто посетит «Метрополитен Опера» в музее может ознакомиться с портретами выдающихся оперных артистов, выступивших на сцене этого театра и убедиться, что там и поныне существует культ Карузо. Кроме его скульптурного портрета, вывешены две его большие карикатурные работы, в специальных нишах в холле помещены четыре костюма, в которых выступал Карузо с коллегами и друзьями. Энрико этому театру обеспечивал аншлаговые спектакли в течение 17 лет, выступил в 607 спектаклях в 37 различных операх.

Искусство великого Энрико Карузо остаётся в памяти благодарных потомков, а достижения высот его пения являются стимулом творчества певцов!

Список литературы

1. Даспуро Н. «Энрико Карузо». Милан, 1938г.
2. Карузо Д. «Энрико Карузо. Его жизнь и смерть». Нью-Йорк, 1945.
3. Ланкина Е.Е. О развитии русской вокальной школы в Томске // Вестник ТГПУ, 2010, №1. Томск, Изд-во ТГПУ, 2010.
4. Лоднер Е. «Воспоминания о Карузо». Ганновер, Лепциг, 1922.
5. Самин Д.К. 100 великих вокалистов. М.: «Вече», 2004.
6. Торторелли В. «Энрико Карузо». Москва 1965г. Фучито С. «Карузо и искусство пения». Нью-Йорк, 1922.

РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

И. И. Букреева

*Музыкальный руководитель МАДОУ Центра развития ребёнка –
детского сада № 63, г. Томск*

Человеческий голос – это прекрасный и доступный каждому музыкальный инструмент, а пение создаёт самые благоприятные условия для формирования общей музыкальной культуры.

Золтан Кодаи

Приобщение к музыке – один из важных путей эстетического воспитания ребёнка, так как музыка сильно воздействует на чувства. А через чувства на его отношение к окружающим явлениям.

Действительно, музыка вызывает к жизни ещё не осознанные мысли и чувства, веру в свои внутренние силы, в своё призвание.

Обучение детей певческим умениям связано с задачей очень осторожного развития детского голоса и сохранения его естественного звучания. Поэтому я постоянно обращаю внимание на основы физиологии детского голоса, чтобы исключить ошибки. Детский голос обладает особыми качествами, отличающими его от голоса взрослых.

В работе я постоянно помню о том, что происходит с голосовым аппаратом ребёнка при естественном звучании голоса (т.е. фальцете) и при напряжённом (грудном), чтобы не делать ошибок в работе.

Охрана детского голоса предусматривает правильно поставленное обучение пению. Этому способствует продуманный подбор репертуара, соответствующий певческим возрастным возможностям детей.

В своей работе при обучении детей пению я считаю необходимым:

1. Удерживать детей от громкого пения прежде всего во время разучивания;

2. При выборе репертуара обращать внимание на звуковой диапазон песен, который должен соответствовать объёму голоса детей данной группы;
3. Следить за тем, чтобы в повседневной жизни дети не кричали;
4. Добиваться нормального естественного тона в разговоре в любых условиях;
5. Не предлагать детям много песен для исполнения на занятиях (не более 3 песен), праздниках;
6. Не петь на улице при температуре воздуха +18 С и влажности выше 46%.

Пение следует так же рассматривать как средство укрепления организма дошкольников. Оно формирует правильное дыхание, укрепляет лёгкие и голосовой аппарат. По мнению врачей, пение является лучшей формой дыхательной гимнастики. Певческая деятельность способствует формированию правильной осанки. В процессе обучения пению активно развиваются музыкальные способности ребёнка: музыкально-слуховые представления, ладовое и музыкально-ритмическое чувство.

Основная цель певческой деятельности – воспитание у детей певческой культуры, приобщение их к музыке. Задачи певческой деятельности вытекают из общих задач музыкального воспитания и неразрывно с ними связаны:

1. Развитие музыкальных способностей;
2. Формирование основы певческой и общественной культуры;
3. Способствовать всестороннему духовному и физическому развитию детей.

Опираясь на современные методики и рекомендации известных педагогов выстроила систему формирования вокально – хоровых навыков с детьми дошкольного возраста. Для этого систематизировала вокальные упражнения В.В. Емельянова, различные вокальные упражнения М.Ю. Картушиной, Е.Н. Тилтчевой, О.В. Кацера.

Эти задачи решаются на основе определённого песенного репертуара, применения соответствующих методов и приёмов обучения, различных форм организации музыкальной деятельности. Учим детей достигать цели – развитие личности через развитие эмоциональной и интеллектуальной сфер ребёнка средствами музыкального искусства. Для того, чтобы дети захотели петь, надо показать им красоту звучания певческого голоса. Хоровое пение является показателем духовного здоровья нации. Россия издавна славилась своими хоровыми традициями.

На этапе формирования вокально-хоровых навыков в работе включаются элементы вокально – хоровой техники:

1. Напевность звучания на основе задержки дыхания, выдоха. Это упражнения «Собачки», «Дирижёр» «Свеча», «Силовое дыхание», «Ветер»;
2. Работа над развитием тембровых качеств детских голосов;
3. Работа над дикцией в виде песенок – игр «Про филина», «Плач», «Подружки», «Зубы заболели»; скороговорки, чистоговорки;

4. Работа над интонированием высоты звука (упр. «Лесенка», «Пой со мной» и др.);

Работая с детьми дошкольного возраста, пришла к выводу, что певческие способности проявляются рано. Применяя различные методы и приёмы формирую у воспитанников понятие прекрасного, совершенствовать свои певческие навыки, развивать музыкальный слух и голосовой аппарат, испытывать тягу у вокально – хоровому искусству.

Список литературы

1. Ветлугина Н.А. «Методика музыкального воспитания в детском саду» – М., «Просвещение», 1989.
2. Радынова О.П., Катинене А.И. «Музыкальное воспитание дошкольников» – М., «Просвещение», 1994.
3. Демченко Д. «Вокальные игры с детьми» - М., 2000.

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ ТРИЗ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

А. В. Васильева

*Музыкальный руководитель,
МАДОУ детский сад общеразвивающего вида № 51, г. Томск*

Основной целью использования проектного метода в дошкольных учреждениях является развитие свободной творческой личности ребенка, которое определяется задачами развития познавательных способностей, творческого воображения, творческого мышления детей. ТРИЗ имеет более сотни инструментальных приемов и предлагает пути и способы развития творческого воображения и мышления, обновляет жизненную стратегию творческой личности.

Интересы современных дошкольников формируются под воздействием средств массовой коммуникации и общения со сверстниками, что приводит к потреблению музыкальных образцов низкого эстетического качества. В музыкальном окружении наших детей, к сожалению, не находится места шедеврам классического искусства, обладающим большим духовным потенциалом, воспитательными и развивающими возможностями. Современный ребенок зачастую не слышит красивого пения, у него не развивается познавательный интерес к музыке, к музыкальным инструментам.

Как правило, пению детей 5–7 лет присуще форсирование, нарушение мелодичности и напевности звучания, нечеткая дикция.

Причины отсутствия должного вокального развития ребенка кроются в недостатке музыкальной культуры семьи, в издержках сложившейся практики музыкальных занятий.

В своей работе мы стремимся воспитать у ребят живой интерес к музыкальному искусству, потребность слушать музыку, желание петь.

Игровая технология «Играем и поем!» основана на методах постановки и развития голоса М.Ю. Картушиной, В.В. Емельянова. Определены источники, формы и методы организации вокальной деятельности с дошкольниками в детском саду и дома. Доказана целесообразность применения данного опыта в оздоровлении и охране детского голоса с учетом возрастных особенностей детей дошкольного возраста.

В нашем МАДОУ применяется музыкально – проектная деятельность, где проводятся занятия с дошкольниками от 2 до 7 лет.

Эффективными источниками полноценного развития певческого голоса ребенка, на наш взгляд, выступают формирование регулируемого образа о голосе, приобщение к эталону академического пения, самостоятельная певческая деятельность. Основной формой организации является вокальное занятие. Два раза в неделю по 15-20 минут у детей среднего дошкольного возраста, по 25- 30 минут у детей старшего дошкольного возраста, в игровой форме дети осваивают вокальные приемы. Структура каждого из занятий должна быть четкой и строго определенной, чтобы выполнить последовательность вокально-речевых упражнений.

Занятия входят в структуру программ **Музыкального проекта**. Подобраны таким образом, что каждое из них дано на развитие той или иной направленности.

Музыкальный проект « Малышок »

1. Русская народная программа;
2. Джазовая программа;
3. Три поросенка (осенняя тематика);
4. Волк и семеро козлят;
5. Буратино;
6. Новый год (зимняя тематика);
7. Цирк! Цирк! Цирк! (физкультурно-оздоровительное направление);
8. Китайская программа;
9. Дюймовочка (весенняя тематика);
10. Африка (летняя тематика);
11. Муха- цокотуха;
12. Кошкин дом (здоровьесберегающие технологии)

Упражнения программы объединены единой темой и проводятся циклом по 3-4 занятия.

Русская народная программа (краткий план)

Русский народный фольклор: потешки, попевки, песенки, чистоговорки, скороговорки, распевки, игры, танцы и т. д.

Дыхательная гимнастика:

Ой, ты ясно солнышко посвети, посвети

Хлеба, земля матушка, уроди, уроди.

Светит, светит месяц далеко, не близко,

Высоко, не низко.

То-то люли, то-то люли, то-то люлюшки мои.

Пальчиковая гимнастика: «Пошли пальчики в лес за грибами».

Логоритмические упражнения: « Хоровод»; « Комарочек».

Интонационно-фонетические упражнения: «Аленка зовет А-У»; «Русский поклон Ох! Ох!».

Пение песен «Колыбельная», «Комарочек».

Музыкальная сказка «Колобок» (дидактический материал: 7 картин А3 формата). На каждую картинку звучит характерная мелодия. Дети запоминают мелодии, затем узнают сыгранную мелодию и показывают картинку. Сказка разделяется на несколько частей. Каждая часть представляет собой игровой текст упражнения и само упражнение.

Упражнение УЛЫБКА-ОБИДА: поочередно выполнять улыбку, растягивая губы, и выворачивать нижнюю губу как можно ниже к подбородку (повторить 8 раз)

Упражнение МЕСИМ ТЕСТО: руками выполняем опору на брюшной пресс, делаем долгий выдох со звуком «Ш» (повторить 8 раз).

Упражнение ДУЕМ НА ЛАДОШКИ: выполнить резкий короткий выдох Упражнение КТО БОЛЬШЕ: набрать воздух ртом так, чтобы живот округлился, затем сделать резкий выдох через рот (повторить 8 раз).

Упражнение ДОРОЖКА: погладить лицо и шею сверху вниз ладонями (чередовать 4 раза).

Упражнение ЯЗЫЧОК: высунуть кончик языка как можно дальше и покачать кончиком языка (повторить 4 раза).

Лиса пробует, какой вкусный колобок.

Упражнение КУСАЕМ ЯЗЫЧОК: покусывание кончика язычка, покусывание всего языка от кончика до задней стенки (повторить 4 раза).

Вкусный колобок!

Упражнение ЛЕСЕНКА: спеть разными приемами *staccato* и *legato*, *glissando*, на разных гласных или на слогах «ля», «лѐ» постепенное движение мелодии вверх и вниз.

Колобок повстречал собачек (кошек, зайчат).

Упражнение БОЛЬШИЕ И МАЛЕНЬКИЕ: спеть звукоподражания на высоком и низком звуке. Руками показать «царапки» вверх и вниз.

Упражнение СЧИТАЛОЧКА: спеть с тихого низкого звучания до максимально громкого и высокого, в конце крикнуть: «А!».

Шумовой оркестр «Барыня». Игра на шумовых инструментах.

Для развития голоса все приемы строятся в следующей последовательности:

1. атака гласных звуков (А-О-У-И-Е-Э-Ы), согласных (шипящие, сонорные, глухие);
2. пение в разных регистрах (фальцетный, грудной-шумовой, свистковый);
3. преодоление межрегистрового порога (ведение звука вниз-вверх).

В своей практике я вижу положительные результаты, помогающие детям «найти» свой голос в любом регистре, наиболее активно применяя логоритмические упражнения. Ребенок запоминает свои ощущения и затем переносит их в нужный музыкальный материал в зависимости от регистра. Все это дает возможность почувствовать себя значительно увереннее и продолжить развитие певческих возможно-

стей. Можно развить голос, если этого очень захотеть. Такой метод дает возможность каждому ребенку раскрыть возможности своего голоса, а значит сказать себе самому: «Я могу», «Я пою».

Список литературы

1. Журнал СОВРЕМЕННЫЙ ДЕТСКИЙ САД, № 3 за 2011 год. Автор: С. В. Балагурова, музыкальный руководитель муниципального дошкольного образовательного учреждения детского сада № 98 «Почемучка», г. Рыбинск, Ярославская область.
2. Журнал ДОШКОЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА, июль 2010 г.
3. Сообщение из интернета «Фонопедический метод развития голоса В.В. Емельянова».

РОЛЬ УЧИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

И. С. Втюрина, В. В. Шитикова*

преподаватель фортепиано, МБОУ ДОД ДШИ № 5, г. Томск,

**преподаватель фортепиано, ОГОАУ СПО*

«Томский музыкальный колледж им. Э.В. Денисова», г. Томск

Подготовка музыкантов, специалистов высокой квалификации, требует длительного, 15–18-летнего профессионального обучения и особого внимания к формированию мировоззрения. В отличие от любой другой деятельности, где человек имеет дело с неживыми объектами, в педагогической сфере каждый педагог находится в зависимости от объекта своего труда, т.е. от обучающихся. Со временем ученик меняет свои взгляды, отношения, он не всегда поддается влиянию. Иногда он оказывает (сознательно или неосознанно, активно или пассивно) сопротивление или помощь педагогическому воздействию. И этим он заметно усиливает или снижает результаты педагогического труда.

Сложность педагогической деятельности, скорее всего, и состоит в том, что учащийся – это все-таки личность с присущими ей особенностями восприятия, мышления, характера, типа темперамента, одаренности, физического склада и работоспособности. И это надо учитывать педагогу в своей работе. Конечно, личностью человек становится со временем, с возрастом, когда у него появляются какой-то опыт, мнение, своя точка зрения и уже определенный кругозор и запас знаний, которыми он уже может апеллировать. И это высказывание относится больше к учащимся средних и старших классов. А вот дети подготовительного класса, первого и, возможно, второго, своего четкого и обоснованного мнения не имеют, хотя у них уже проявляются склонности к чему-либо, свои «нравится – не нравится». И здесь уже проявляется своя особенная специфика педагогической деятельности: педагог настолько должен увлечь ребенка, настолько заинтересовать, чтобы ни на одну минутку ученику не стало скучно, чтобы он с жадностью впитывал в себя новую информацию. А это возможно лишь в том случае, когда педагог сам увлечен и заражает своей увлеченностью ученика. Т.е. обладает экспрессивной способностью – способностью убеждать, увлекать и вести за собой.

Несомненно, зная психологические и возрастные особенности каждого своего ученика, и умея заразить его своей активностью, преподаватель сможет выбрать наиболее яркий доминантный способ преподавания учебного материала. И от этого зависит, станет ли ребенок реализовавшейся личностью.

Раз каждый ученик – это неповторимая личность, то для каждого нужно находить свои слова, свои приемы объяснения, свой индивидуальный подход. Но что нужно делать, когда ученик на занятие пришел впервые? В первую очередь на первый план, конечно, выходит общение. В доверительной беседе обучающий узнает о биографии ученика, о его домашних условиях. Через разговор педагог сможет составить определенный облик ребенка. Но ребенок не раскроется сразу на первом уроке. С каждым занятием педагог будет узнавать о нем все больше и больше. И в этом ему поможет наблюдательность. Наблюдательному педагогу малейшие внешние признаки в мимике, интонации речи, выражении глаз учащегося сигнализируют о его настроении, отношении к изучаемому предмету, к самому педагогу, к музыке и т.д. Еще А.С. Макаренко писал о том, что нужно уметь читать на лице ребенка, чтобы по лицу узнавать о некоторых признаках душевных движений.

У учащихся всех возрастов очень повышено чувство справедливости, и они чутки к тону, интонации, манере общения. Если с младшими учащимися предпочтительнее мягкость, доброжелательность, сочетающаяся с требовательностью, то к подростку нужно проявлять больше доверия. Нужно помнить о ранимости детской и юношеской психики, учитывать ее противоречивость и импульсивность.

Наблюдательность – необходимый компонент педагогической одаренности. Только она может обеспечить индивидуальный подход к каждому ученику. Необходимость развития творческой индивидуальности еще больше повышает значение этой способности в музыкальной педагогике.

Если педагог занят только тем, чтобы показать, как надо сыграть пьесу, ему не подвести ученика к творчеству. Ведь творчество – это способность познавать, находить новые решения в нестандартных ситуациях, умение смотреть на событие с разных точек зрения. Педагог может научить учащегося работать творчески. А параллельно этому – научить работать самостоятельно и, самое главное, научить учиться. Для этого необходимо создание творческой атмосферы на занятии. И, по мнению большинства, этому способствует демократический стиль общения, когда учитель признает право ученика на собственную точку зрения и не пытается ее подавить своим авторитетом. Этот стиль общения более предпочтителен, хотя иногда выбор стиля зависит от того, какие учащиеся. И здесь тоже проявляется индивидуальный подход (в выборе стиля общения). Демократический стиль общения учителя и ученика характеризуется следующими особенностями:

- признание за учеником права на самостоятельность суждений и поощрение такой самостоятельности;

- построение воспитательной работы на поощрении и стимулировании, а не на угрозе наказания;
- умение видеть трудности переходного периода и способность педагога проектировать «завтрашнюю» личность своего воспитанника на основе имеющихся у него задатков.

Учитель должен строить свои отношения на основе диалога, а не авторитарного приказа или принуждения. Те педагоги, которые не могут найти общий язык с ребенком, понять его и увлечь музыкой, те, чаще всего, и склоняются к авторитарному стилю поведения. Театральный режиссер и педагог в книге «Поэзия педагогики» говорил: «Это удивительное и волнующее общение педагога с учеником. Пытаешься понять личность и делаешь все, чтобы помочь этой личности вылупиться из скорлупы». Поскольку в процессе диалога происходит интенсивный обмен эмоциональными состояниями, то педагогу необходимо заботиться о том, чтобы эти состояния были позитивными. Наилучшие условия для обучения, работы создаются при взаимном положительном восприятии учителем своего ученика и учеником своего учителя.

Помимо наблюдательности, педагогу должны быть присущи и конструктивные способности – способность предвидеть и «проектировать» развитие каждого ученика, учитывая его индивидуальность. Педагог обладающий конструктивными способностями, может выбрать наиболее правильный и полезный репертуар, верно установить сроки выступления и предвидеть примерное его качество. Способный и опытный педагог планирует свою работу на несколько лет вперед, учитывая при этом развитие ученика и все возрастающие требования к нему. Основой такого планирования должны стать не только реальные факты, отражающие рост ребенка, но и педагогический оптимизм, вера в ученика. Вера – это сильный стимул и опора для ученика. В этом можно убедиться на собственном опыте.

В заключении необходимо сказать, что трудность распознавания различных творческих индивидуальностей, сложность общения с неповторимым многообразием личностей и их воспитания, ответственность за судьбу каждого будущего музыканта выделяют музыкальную педагогику среди всех видов человеческой деятельности. Каждый педагог должен владеть педагогической техникой – умением перерабатывать учебный материал и «доносить» его до сознания обучаемых, должен постоянно обогащать свои знания и отдавать музыке и учащимся всего себя. Его главная задача помочь стать ребенку в дальнейшем реализовавшейся личностью. И даже, если ребенок не станет выдающимся музыкантом-профессионалом, нужно, чтобы музыка обогатила его внутренний мир, стала неотъемлемой частью его жизни. В этом и будет заслуга педагога.

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ И ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ

А. М. Дерябина

*преподаватель фортепиано структурного подразделения «
Детская школа искусств», МАОУ СОШ № 40 г. Томска*

Здоровьесберегающие образовательные технологии (ЗОТ) – это системно организованная совокупность программ, приемов, методов организации образовательного процесса, не наносящая ущерба здоровью его участников. Вопрос о создании щадящих здоровьесберегающих технологий обучения встал в связи с тем, что в последние годы на фоне интенсификации школьного образования, повышения требований к детям, отмечается нарастающее ухудшение их здоровья. Отметим, что в современном понимании, **здоровье определяется как состояние социального, психологического, психического, физического благополучия, не нарушаемое никакими влияниями внешней среды.** [1, 10]

В работе отдельного учителя здоровьесберегающие технологии можно представить как системно организованное на едином методологическом фундаменте сочетание принципов педагогики сотрудничества, «эффективных» педагогических техник, элементов педагогического мастерства, направленных на достижение оптимальной психологической адаптированности школьника к образовательному процессу, заботу о сохранении его здоровья и воспитание у него личным примером культуры здоровья.

Адаптируя основные принципы здоровьесберегающей педагогики к процессу обучения игре на фортепиано, можно говорить о необходимости соблюдения следующих условий:

- Физиологические условия: удобная посадка исполнителя, обеспечивающая контакт с музыкальным инструментом, естественность движений; смена положений корпуса учащегося, позволяющая предупреждать и исправлять нарушения осанки; включение в занятия специальной гимнастики;
- Гигиенические условия: соблюдение недельного, суточного режима, режимных моментов на занятии, рациональная организация самостоятельных занятий и др.;
- Дидактические условия: преобладание методов, способствующих активизации творческого самовыражения учащихся; разнообразие видов деятельности на уроке (элементы гимнастики, дирижирования, пропевания мелодий, слушание музыки); применение элементов игровых технологий;
- Психологические условия: учет состояния здоровья учащихся, их психологических особенностей; наличие у учащихся интереса к занятиям; положительный психологический климат на уроке; наличие эмоциональных разрядок: шуток, улыбок, поговорок, афо-

ризмов и т. д.; снятие психологической напряженности при подготовке к выступлению.

Преподаватель специального фортепиано обязан задумываться о специальных способах и методах построения урока, способствующих снятию излишнего напряжения с позвоночника и мышечной системы начинающего музыканта. Костно-мышечная система учащихся начальных классов находится еще в стадии формирования. В связи с чем, урок должен быть построен таким образом, чтобы ученик постоянно менял положение тела. Здоровьесбережению будет помогать также применение в ходе урока элементов игровых технологий. Игровые моменты обучения активизируют мышление и воображение учащихся, снимают стрессогенность обучения, сглаживают кризисные моменты вхождения ребенка в новую для него учебную деятельность.

Таким образом, обязательным этапом урока в нашем классе стал комплекс упражнений вне инструмента, направленный на приведение организма ученика в рабочее состояние. Предлагаемые гимнастические упражнения активизируют и укрепляют мышцы, так или иначе участвующие в работе пианиста. Они помогают найти и закрепить осанку и правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата. Упражнения были выделены нами из методик различных авторов (А.Д. Артоболевской, М.А. Глушенко, Е.О. Головлевой, А.А. Шмидт-Шкловской, Т.Б. Юдовиной-Гальпериной и др.) и адаптированы соответственно возрасту и особенностям каждого из учеников класса специального фортепиано.

На каждом из занятий с учениками отводилось от 5 до 10 минут (в зависимости от целей и задач урока) на комплекс упражнений, содержание которого можно варьировать в зависимости от плана урока. Родителям учеников, присутствующим на занятии, предлагалось повторять данные комплексы дома, вместе с детьми, перед началом и после занятий за фортепиано.

Первая часть комплекса упражнений направлена на формирование правильной осанки, которая подчас становится своего рода «зеркалом души» и отражает не только физическое, но и психическое состояние ребенка, его настроение и характер. На современном этапе развития образования очень большой процент детей имеет проблемы с осанкой, вследствие чего данный комплекс упражнений просто необходим. Он состоит из следующих упражнений:

Упражнение 1 имеет два названия: «Новая и сломанная кукла» (для девочек) и «Солдатык и медвежонок» (для мальчиков). Оно выполняется стоя или сидя.

«Новая кукла» – стоять или сидеть как кукла на витрине (с напряженной спиной) – до двадцати секунд, затем полностью расслабиться (кукла сломалась) – от 5 до 10 секунд. Выполнять от трех до шести раз.

«Солдатык и медвежонок» – представить нового оловянного солдата, всегда стоящего прямо и ровно и мягкого, ленивого, толстенького медвежонка.

Упражнение 2 для девочек «Балерина». Чуть прогнутый корпус. На вдох подняться на носки и одновременно плавно приподнять руки вверх, скрестить их над головой и развести в стороны. На выдохе руки свободно падают и раскачиваются до полной остановки. Педагог в это время проверяет, расслаблены ли мышцы плеч (подставляя под плечи ребенка ладони). Упражнение помогает распрямить туловище, научиться ощущать руки «из корпуса», а также освобождать мышцы рук от зажимов.

Упражнение 2 для мальчиков «Робот». Робот стоит, подняв руки (все тело до кончиков пальцев напряжено). Завод кончился – постепенно падают, «выключаются» пальцы рук, кисти, руки, туловище. Ребенок наклоняется и качает расслабленными руками. Педагог проверяет – расслаблены ли руки.

Упражнение 3 «Шейка». Мягкими, ласковыми касаниями рук (обязательно теплых!) педагог осторожно помогает ребенку делать небольшие плавные круговые движения головой. Они позволяют снять напряжение с шейных мышц. Надо постараться, чтобы ученик мог самостоятельно совершать такие движения, не напрягая шею.

Упражнение 4 «Паровозик». Спокойные, плавные вращательные движения в плечевых суставах, имитирующие колеса паровозика (руки согнуты в локтях, кисти зажаты в кулачки). Можно изображать большой и маленький паровозики, в соответствии с чем меняется амплитуда вращательных движений.

Эти четыре упражнения приучают владеть своим телом, снимать излишние напряжения, чувствовать «зажимы» и освобождаться от них. При достаточной натренированности, благодаря описанным упражнениям, дети не будут ощущать усталости в плечевой области и не станут «помогать себе», поднимая плечи.

Вторая часть комплекса упражнений дифференцирует работу крупных мышц. Упражнения активизируют работу мышц плече-лопаточного отдела, появляется ощущение «целостности» движений рук «из корпуса».

Упражнение 1 «Мельница». Руки и тело свободные. Вращательные движения рук «из корпуса» в плечевых суставах, правой и левой рукой попеременно и вместе, вперед и назад. В этом упражнении важно, чтобы руки не были напряжены, поскольку его цель – не разработать мышцы рук, а лишь уметь их расслаблять и совершать движения расслабленными руками.

Упражнение 2 «Шалтай-болтай». Ученику необходимо встать прямо; руки опустить свободно вниз, слегка нагибаясь при этом вперед. Педагог дает задание начать покачивать руки, то навстречу друг другу, то, скрещивая и разводя их в стороны. Одновременно с этим, наклон увеличивать, а затем, постепенно распрямляясь, возвращаться в исходное положение. Педагог должен проверить степень расслабленности рук ребенка, подбросив их вверх. Руки, при этом должны свободно и быстро упасть.

В рамках этого упражнения необходимо целенаправленно работать над полным расслаблением мышц рук, мягко раскачивая их, прося «отдать» их педагогу.

Упражнение 3 «Боксик». Для того чтобы почувствовать руку «из корпуса», ребенок имитирует движения боксера, с силой выбрасывая руки вперед, как бы угрожая противнику. При этом, ни в коем случае, нельзя поднимать плечи. Упражнение очень полезно для ощущения целостности рук.

Упражнение 4 «Дирижер». Ребенок «дирижирует» под музыку (в домашних условиях родителям можно включать записи любимых произведений ребенка). Это упражнение помогает включить в работу все мышцы, вырабатывает плавность и пластичность движений. Важно следить за правильным дыханием, тогда плечи остаются в покое, не поднимаются. Грудные мышцы расправлены. Ни в коем случае нельзя сутулиться! Это упражнение способствует развитию пианистических движений и правильному дыханию.

Упражнение 5 «Полет большой красивой птицы». Ученик свободно размахивает руками, имитируя полет большой, красивой, нежной птицы (например, лебедя). Педагогу необходимо выделить слова: «нежной», чтобы движения рук были плавными; «большой» – большая амплитуда движений; «красивой» – чтобы добиться изящества в движениях.

Упражнение 6 «Стирка». Ученик представляет, что стирает какую-либо вещь. Постирал – надо стряхнуть. Во время упражнения педагог говорит: «Если стряхивать хорошо – брызги разлетаются далеко, а если стряхивать зажатыми руками – все брызги падают на живот. Значит, будешь мокрым ходить. И когда играешь на рояле – звуки, как брызги: играешь свободными руками – звуки далеко в зал летят, а играешь зажатыми – они все здесь, у тебя остаются. И их никто не услышит». [2,84]

Третья группа упражнений чрезвычайно важна для воспитания пианиста. Предлагаемый комплекс упражнений нормализует кровообращение в подушечках пальцев и помогает ощутить целостность всей руки.

Упражнение 1 «Маленькие пластилиновые шарики». Это упражнение вырабатывает чувствительность кончиков пальцев. Ребенок катает воображаемые пластилиновые шарики между 1 – 2, 1 – 3, 1 – 4 и 1 – 5-м пальцами.

Упражнение 2 «Марширующие гномы». Пальцы «шагают», как гномы шагают ножками. Работают 2 и 3 пальцы, 2 и 4, 3 и 1, 2 и 1, 2 и 5, 3 и 5, 1 и 5, 4 и 3. Преподаватель, а дома мама, дает команду, какими пальцами шагать. Можно рассказать историю о забавных гномах, которые шагают ножками, сидя на стульчиках. Обратит внимание ребенка на то, что ноги гнома шагают, колени согнуты, а сидит он спокойно, не подпрыгивая. Ученику становится понятно, что кисть остается в спокойном состоянии, а двигаются только согнутые пальцы.

Упражнение 3 «Кружки». Рисование в воздухе кружков поочередно 2, 3, 4 и 5-м пальцами (сначала в одну, а потом в другую сторону). Рука при этом должна быть полностью расслаблена. Особенно нужно следить за рисованием кружка 1-м пальцем. Он должен работать легко, без напряжения, не сгибаться в суставе.

Упражнение 4 «Вешалка». Зацепиться за открытую крышку клавиатуры кончиками пальцев (одними подушечками, не сгибая суставы) и

почувствовать свободу висящих рук. Для проверки ощущения раскачивать руки во все стороны (ведь вешалка раскачивается, но не падает, так как держится за крючок). Чтобы убедиться в том, что цепкий кончик пальца способен выдержать вес руки, мы предлагали ученикам зацепиться кончиками пальцев за такие же цепкие кончики пальцев педагога и раскачать этот сцепленный, «висячий мост».

Подводя итоги вышесказанному, заметим, что в рамках урока описываемые упражнения снимают накопившееся мышечное напряжение, усталость детей после общеобразовательной школы. В домашних же условиях они способствуют повышению общего тонуса исполнительского аппарата учеников и развивают физические возможности ребенка для исполнения технически сложных произведений.

Список литературы

1. Смирнов Н.К. Здоровьесберегающие образовательные технологии в работе учителя и школы. – М.: АРКТИ, 2003. – 86 с..
2. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или я – детский педагог. – СПб.: Издательство «Союз художников», 2006. – 240 с.
3. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие. Изд. Шестое. Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. – М.: Советский композитор, 1992. – 103 с.
4. Емельянова Г.А. «Упражнения-трансформеры» для начинающих пианистов. Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 84 с.: ил. – (Учебные пособия для ДМШ).
5. Золотницкая В.М. Упражнения для начинающих пианистов. Постановка рук, работа над штрихами и туше на начальной стадии обучения игре на фортепиано через эмоциональное раскрепощение ученика. – СПб.: «Союз художников», 2004. – 15 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с., портр., ил., нот.
7. Упражнение как средство формирования первоначальных двигательных умений и навыков в классе фортепиано: Методические рекомендации для студентов-практикантов музыкально-педагогического факультета и педагогов ДШИ/ Составитель Е.О. Головлева. – Самара: Издательство СГПУ, 2003. – 52 с.

ТВОРЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н. А. Дмитрова

*Концертмейстер, Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Центр детского творчества», г. Северск, Томская область*

Концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов. Деятельность концертмейстера включает в себя: разучивание с солистами вокальных партий, умение контролировать качество их исполнения, знание исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к

исправлению тех или иных недостатков. Следовательно, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции, которые трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Фигура концертмейстера в детском вокальном коллективе «Песенка» МБОУ ДОД «Центр детского творчества» является обязательной и необходимой. Руководителю было бы трудно работать без помощника, чуткого партнера и единомышленника. Концертмейстер помогает педагогу в подборе песенного репертуара, работе над отдельными партиями, чистотой интонирования, разучивании текста, активно участвует в воспитательной работе с детьми, обеспечивает максимально благоприятные условия для эмоционального и нравственного развития ребенка.

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

Главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. В процессе аккомпанирования слуховое внимание пианиста проходит ряд характерных этапов развития и формирования. А именно: первый этап непосредственно связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую концертмейстеру необходимо прочно выучить и свободно, уверенно исполнять; второй этап – обусловлен с восприятием партии солиста, которую пианист 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 концертмейстера обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый звуковой поток, в котором уже не воспринимаются две партии, а слышится единый ансамбль.

Специфика работы концертмейстера в вокальном коллективе предполагает необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, проигрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента, беглое чтение с листа, транспонирование и т.д.

Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение целиком. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. Произведение лучше исполнять несколько раз, чтобы ученик мог лучше и быстрее понять замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать юного солиста музыкой и поэтическим текстом,

возможностями их вокального воплощения, сделать творческую работу на занятиях более интересной и продуктивной.

Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер должен наблюдать за выполнением солистом указаний педагога по вокалу, следить за точностью воспроизведения мелодической линии и ритмического рисунка произведения, чёткостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстеру необходимо знать особенности певческого дыхания, правильной артикуляции, законы ансамблевых соотношений.

Концертмейстер – источник вдохновения для вокалиста, и его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях. Также он является равноценным партнёром, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение в музыкальном произведении.

Работа концертмейстера в вокальном классе важна, сложна и очень трудоёмка, так как именно в его руках музыка становится тем фундаментом, на котором держится искусство. В любом виде педагогической деятельности главная роль, конечно же, отведена педагогу, но и на долю концертмейстера, выпадают сложные художественные задачи и такие большие эмоциональные нагрузки, с которыми успешно справиться может далеко не каждый квалифицированный музыкант.

Таким образом, концертмейстер в работе с детским коллективом решает педагогические и психологические задачи, является педагогом-воспитателем, готовым в любую минуту оказать ученику-исполнителю необходимую помощь и поддержку.

Список литературы

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. – М., 1988.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. – №2. – С.38-40.
3. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе, 2001. – №4.
4. Лузум Н. В ансамбле с солистом. – М., 2005.
5. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л., 1972.

ФОЛЬКЛОРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЦЕССАХ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ

Г. М. Дробышевская

*Заведующая методическим отделом
МАОУ ДОД Центр сибирского фольклора г. Томска*

Международное сообщество давно уже осознало роль традиционной культуры, как гаранта культурного разнообразия всего челове-

ства и обозначило условия её сохранения и развития в документах ЮНЕСКО. В настоящее время ситуация начинает кардинально меняться и в России. Огромный позитивный сдвиг в изучении фольклора наметился в ходе реализации государственного проекта в рамках концепции сохранения нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2005-2015гг.

Настала необходимость на новом, качественном уровне понять и осознать всю значимость традиционных культур разных народов России в современных цивилизованных процессах. И стало очевидным, что решение этих задач возможно только при условии организации полноценного художественного образования в этой сфере искусства с учётом новых концептуальных подходов, поскольку существующий в настоящее время, очень поверхностный, фрагментарный подход к изучению культурного наследия формирует у подрастающего поколения такое же поверхностное отношение к своему этносу, к его исторической, духовной и практической памяти.

Вместе с тем специалисты отмечают сложную и противоречивую ситуацию в подходах к изучению и сохранению фольклора: это социальные и конфессиональные расслоения, тиражирование фольклора массовой и элитарной культурой (не совсем корректное), уход на периферию крестьянского фольклора, активизация сценической формы в городском фольклоре.

Кое-кто из фольклористов воспринимает эти явления резко отрицательно, но вышеперечисленные реалии времени уже не убрать. Поэтому учёные говорят о необходимости трактовать фольклор, как многомерное, сложное по структуре и функционированию, целостное культурное образование, а не как набор дополняющих друг друга текстов, явлений, форм. Разговор идёт о механизмах взаимодействия науки и практики.

Особенно важным это является в организации образовательной работы с детьми и молодёжью, т.к. фольклорное движение в области музыкального, хорового, хореографического искусств на основе традиционной народной культуры приобретает в России всё большее развитие и новое содержание.

Перед современной педагогикой стоит задача остановить процесс унификации человека, его ухода от высокого искусства и реальной культуры, в том числе и национальной, с тем, чтобы остановить процесс размывания традиционных форм этноса массовой культурой.

В настоящее время в современной народной культуре мы видим традиционный компонент в двух видах: фольклор и фольклоризм.

Современная фольклорная культура включает в себя явления от архаики до постмодерна, от аутентичного фольклора до различного рода реконструкций, стилизаций и т.д. И каждое из этих направлений имеет своего почитателя, исполнителя и потребителя.

Но в более значительной мере фольклоризм раскрылся в теории и практике современного народно-песенного искусства. В полный голос фольклор зазвучал не только у носителей песенных традиций, а и в исполнении профессиональных и самодеятельных артистов.

Наконец-то пришло понимание ряда учёных того, что сохранить-ся может лишь живая культура, меняющаяся в соответствии с окружающей жизнью, а не противостоящая ей. Изоляция от современного общества подлинных образцов фольклорной культуры способствует не охране её, а наиболее скорому отмиранию.

Поэтому уважительное отношение к фольклоризму, как к серьёзному направлению в современном искусстве, требует чёткой эстетической позиции прежде всего педагогов, руководителей певческих коллективов, т.е. их умения ориентировать учащихся и исполнителей на подлинную певческую традицию, обучать их навыкам этой традиции, сохранять преемственность.

В работе над подготовкой молодых исполнителей следует хорошо осознавать, что современное фольклорное исполнительство, русская школа народного пения основана на региональных особенностях традиционной народной культуры. И, видимо, не случайно 80-90-ые годы XX столетия характеризуются всплеском интереса к подлинным образцам традиционной крестьянской культуры, в том числе и к коллективному народному пению, которое в России всегда играет роль носителя обширной и разноплановой информации и средства естественной формы общения. Этот интерес вылился в создание множества фольклорных коллективов самой разной стилистической направленности.

Современное фольклорное исполнительство имеет свои особые характерные признаки, определяющиеся различными направлениями народного пения.

Одно из этих направлений – **фольклорно-этнографическое (или репродуцирующее)**. Его отличает очень тщательный подход к освоению фольклорных первоисточников. Фольклористы внимательно изучают специфику диалектов, манеры пения, хореографии многих регионов России. Они разучивают песни этих регионов вместе с носителями певческих традиций, а затем выучивают этот материал с молодыми исполнителями, копируя его до мельчайших деталей.

В этом же направлении, с большим или меньшим успехом и достоверностью, работали и работают педагоги средних и высших учебных заведений России, руководители отдельных любительских коллективов в регионах. При этом следует отметить, что качественный уровень фольклорного исполнительства в целом улучшился именно за счёт изменения подхода к репродуцированию фольклорного первоисточника. Именно этнографичность воспроизведения приобретает очень большое значение в работе таких коллективов. Вместе с тем мы должны понимать, что даже самая тщательная нотация народной песни не является точным аналогом звукового оригинала. Поэтому обратный «перевод» на живое звучание требует контакта с носителями устной певческой традиции, с тем, чтобы сделать воспроизведение более достоверным.

Образцом для такой работы являются действующие **аутентичные певческие ансамбли**. Их пение подкупает своей непосредственностью, глубиной понимания исполняемого материала. Лучшие из них – эталон местной певческой традиции. Но, по мнению ряда руководителей

творческих фольклорных коллективов России, фольклорно-этнографическое направление имеет свои проблемы, т.к. местная традиция неоднозначно воспринимается современным слушателем, например, из других регионов, поскольку не всегда они понимают особенности языка, его диалект и пр. Русская песня в местной интерпретации более комфортно и достоверно может существовать именно в своём регионе, вывоз её в целях популяризации фольклора имеет большие проблемы и требует уже другого прочтения, хотя работа таких ансамблей выгодно отличается самобытностью, искренностью, оригинальностью репертуара, чему следует учиться сценическим коллективам.

Обучение региональным особенностям имеет свою методику с установкой на «локальность», т.е. копирование фольклорной манеры, диалекта, артикуляции, импровизационных приёмов, что не позволяет, к сожалению, даже при хорошем тренинге, ощутить этот диалект, как живую речь. При этом одну певческую локальную традицию освоить можно. И это может стать задачей для этнографического коллектива данного региона. Но воспитать фольклорных полиглотов, даже за годы обучения в средних и высших учебных заведениях, нереально.

Деятельность фольклорных сценических коллективов, возникших несколько раньше репродуцирующих (или фольклорно-этнографических) коллективов, имеет другую задачу и направленность.

Это уже не бытовое, а сценическое пение (наддиалектный фольклор), которое требует универсальной методики обучения, так как певческая манера сценических фольклорных коллективов унифицирована, имеет так называемое общерусское звучание. Региональные различия выражены в несложных особенностях диалектов, в музыкальной стилистике материала, в наличие особых инструментов, элементов бытовой хореографии и костюма.

Именно такое нивелирование ярких этнографических признаков в песнях вызывает протест у ряда фольклористов России, в том числе и членов Российского фольклорного союза. Но подобный антагонизм по отношению к иным направлениям исполнения народной музыки не приносит пользы народному искусству. Фольклор обретает свою новую жизнь в результате творческого переосмысления и адаптации к новым временным рамкам.

Следует понимать, что сценическая народная манера пения – следствие исторического развития фольклора. Именно поэтому профессиональные образовательные учреждения ориентируются не только на изучение регионального фольклора, существующего в быту, но и профессиональной русской певческой школы для работы на сцене.

Практика обучения сценическому (наддиалектному) народному пению включает в себя все компоненты классической вокальной школы (дыхание, высокая певческая позиция, единая манера звукоформирования, подвижность артикуляционного аппарата, проточность и чистота произношения гласных, филировка звука, мягкая атака, кантиленное звучание и т.д.).

Вместе с тем у подлинных народных исполнителей всегда остаётся преимущество – они импровизируют песню, а мы, профессионалы, заучиваем по нотам. Поэтому у них песня льётся, они её «сказывают», а нам для этого потребуется огромная работа над эмоциональным выражением песни. Народ свою песню любит, а мы, к сожалению, пока только «снисходим» к ней. Именно поэтому педагоги–профессионалы должны приложить максимум усилий к освоению школы народного вокала, причём начинать эту работу с самого юного возраста, чтобы «погрузить» современного человека в певческую культуру своего народа постепенно.

Перед педагогами **в детском фольклорном коллективе** прежде всего стоят задачи нравственного воспитания и художественно-эстетического образования через усвоение народной этики и эстетики, участие в народных праздниках и обрядах, приобретение навыков народного пения, хореографии, игры на музыкальных инструментах по специальным образовательным программам. В результате обучения дети получают целый комплекс знаний в области традиционной культуры и приобретают определённые практические умения и навыки в пении, хореографии, игре на народных инструментах.

В своей педагогической и творческой работе специалисты по фольклору призваны руководствоваться методологией освоения народной певческой школы, исходя из традиций своего народа.

Учить петь – как говорить и дышать. Учить нотам, как азбуке родного языка. Бережно относиться к этнографическим источникам. Эти принципы особенно важны в работе с многочисленными разновозрастными фольклорными коллективами, действующими в России.

Современная художественная педагогика способна решать задачи объединения традиционной культуры и образования в целях формирования культурного и нравственного иммунитета общества, воспитания наследников великой и уникальной национальной культуры.

Список литературы

1. Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб.науч.тр./ГРЦРФ; сост. Т.С. Шенталинская, отв.ред. А.С. Каргин. М.1995.
2. Всероссийские конгрессы фольклористов I-III/Сб. докл./ ГРЦФ; отв.ред. А.С. Каргин, М. 2012.

ФОРМИРОВАНИЕ ПИАНИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ И ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

О. А. Курпита

Преподаватель фортепиано МАОУДОД «ДШИ №3», г. Томск

Работа над техникой в общем процессе пианиста

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при которых пианист добивается нужного звукового результата. Вне музыкальной задачи техни-

ка существовать не может. Иногда под «техникой» понимается только то, что касается скорости, силы, выносливости, в фортепианной игре это не совсем правильно. Понятие «фортепианная техника» включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Он должен освоить различные приемы звукоизвлечения и овладеть всеми видами туше – основными красками многоцветной звуковой палитры. Слуховое ощущение должно по возможности предшествовать зрительно-моторному, поэтому педагог должен воспитывать в ученике внимание к слуховым впечатлениям, идти от слуха к движениям. Если же музыкальный замысел отсутствует, техническая работа пианиста напоминает рисунок художника, выполненный вслепую. Увидеть, что должно получиться – основа технической работы пианиста. Однако, повседневная техническая работа влияет на исполнительский замысел, помогает глубже понять изучаемое произведение.

Итак, соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность, можно сформулировать таким образом: **от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе работы над техникой – к более высокому пониманию музыки.** Движущей силой развития техники является музыкальный талант, способности, а не только трудолюбие и учеба у прекрасного педагога или хорошие руки. Опыт показывает, что время обучения в старших классах музыкальной школы наиболее благоприятно для усиленной работы над техникой. Это связано с возрастными, физическими и психологическими особенностями учеников.

Одна из целей нашей работы – изучить и обобщить имеющиеся научные исследования и методические рекомендации таких выдающихся исполнителей и педагогов, как Г.Гинзбурга, И.Гофмана, К.Игумнова, Э.Гилельса, Г.Когана, А.Гольденвейзера, Л.Боренбойма, Г.Нейгауза, С.Савшинского и других, а также собственный практический опыт в области творческой деятельности преподавателя фортепиано музыкальной школы.

Фундамент техники пианиста

Свобода игрового аппарата. Главная забота пианиста – стремление к свободе рук, запястья и всего тела. Пальцы и суставы кисти при необходимости должны более или менее фиксироваться. В сильной динамике необходимо использовать крупные мышцы предплечья и плеча, а в самой сильной, особенно при игре аккордов – и мышцы спины. Для развития свободы рук, запястья, кисти и всего корпуса можно использовать различные упражнения.

Воспитание ощущения контакта с клавиатурой. Контакт с клавиатурой – это умение направить вес рук в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Он изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантлене он будет одним, в гаммаобразном пассаже – другим, в аккордах – третьим. Существует множество приемов фортепианной игры. Воспитанию ощущения опоры на клавиатуру посвящены первоначальные упражнения *non legato* и стремление с самого начала добиться певуче-

сти звучания. Также есть множество упражнений для ощущения контакта с клавиатурой. Важнейшим условием для работы с этими упражнениями является звуковой результат. Упражнения целесообразно вести на разном музыкальном материале, лучше всего использовать быстрые одноголосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды.

Развитие физических возможностей пальцев. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Именно пальцевый удар приносит ясность и блеск пассажа. Пальцевая, или «мелкая» техника является самым трудоемким видом фортепианной техники. Без многолетнего пальцевого тренажа приобрести ее невозможно. Пальцы, играя упражнения, должны действовать самостоятельно, рука при этом должна оставаться свободной. Начинать упражнения необходимо с медленных темпов, высоко поднимая каждый палец. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело, работать надо небольшими отрывками под внимательным слуховым контролем. Контакт с клавиатурой в сочетании с активным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники.

Работа над техникой – умственный процесс

В повседневной работе над произведениями пианист сталкивается с различными трудностями, чтобы их преодолеть, надо понимать, что движениями рук и пальцев руководят определенные центры головного мозга. «При разучивании нового произведения необходимо, – писал И.Гофман, – чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется техническая работа». Техническая работа идет по схеме: услышать ошибку – осознать ее – исправить. Первым требованием к работе является сознательная постановка звуковых задач, тщательнейший слуховой контроль. При этом рационально изучать отдельные небольшие отрывки и понимать, почему не выходит то или иное место.

Позиционная игра. Быстрые пальцевые последовательности композиторов XIX-XX вв. отличается от фактуры композиторов XVIII и начала XIX века большей шириной охвата клавиатуры. Если у классиков участие руки в игре имеет вспомогательное значение, то у романтиков и композиторов XX века наряду с действием пальцев неизмеримо возрастает роль кисти, предплечья, плеча. Позиционное мышление сводит сложную структуру пассажа к ряду сравнительно простых групп и помогает свести сложное к простому.

Об аппликатуры. Выбор аппликатуры имеет очень важное значение в технической работе. Ее нужно выбирать сознательно, аппликатура должна быть удобной. Учащиеся должны понимать, что верная аппликатура – залог успешного разрешения многих технических проблем.

Наиболее распространенные технические «болезни» и борьба с ними

Бичом школьных педагогов является тряска руки (кисти). Чаще всего она встречается у маленьких и слабых учеников. Чтобы этого избежать, надо играть какой-нибудь пассаж медленно одной рукой. При

этом другая рука держит играющую руку в кисти. Нужно добиться пальцевой самостоятельности, даже если звук сначала будет тихий. Потом постепенно поддержка второй руки снимается, а сила пальцевого удара увеличивается. При внимательной поддержке педагога малыши избавляются от этой болезни за 3-5 месяцев. Предметом особой заботы преподавателя должен стать первый палец, при этом нужно играть именно пальцем, не заменяя его работу действием других мышц. Очень часто встречается слабость пятого пальца из-за музыкальной и слуховой нетребовательности. Нужно следить за звучанием пятого пальца, и постепенно он окрепнет.

Заключение

Главным принципом технической работы является принцип упрощения, облегчения трудностей. Словом, надо научиться работать добросовестно и с полной отдачей за инструментом. Педагог может существенно помочь лишь в том случае, если учащиеся будут проявлять активный встречный интерес, работоспособность, изобретательность и сообразительность.

Итак, не всякому дано играть «Блуждающие огни» Ф.Листа, но каждый работоспособный человек может добиться мастерского исполнения значительной части фортепианного репертуара. Воспитание технического совершенства у учеников – вот задача, которую необходимо ставить и уметь разрешать преподавателю фортепиано.

Список литературы

История и теория пианизма

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев.,1974.
2. Алексеев А.Д. Русские пианисты /под ред. А.Николаева. – М.-Л., 1948.
3. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.,1974.
4. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. – М.,1962.
5. Бузони Ф. Рабочее правило пианиста. // «Советская музыка». 1959, №1.
6. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. /общ.ред. С.М. Хентовой. – М.-Л., 1966.
7. Гинзбург Г. Заметки о мастерстве. М., 1968.
8. Гольденвейзер А.Б. Об исполнительстве. М.,1965.
9. Гофман И. Фортепианная игра. М.,1961.
10. Игумнов К. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. М.,1973.
11. Коган Г. У врат мастерства. М.,1969.
12. Лонг М. Французская школа фортепиано. М.-Л.,1966.
12. Макуренкова Е.П. Работа Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника». М.,1968.
14. Мильштейн Я.И. О воспитании техники пианиста. М.,1966.
15. На уроках Антона Рубинштейна/под ред Л.А.Баренбойма/М.-Л.,1964.
16. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. /под ред.Г.С.Богуславского/. Л.,1969.
17. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры.М.,1967.
18. Нейгауз Г. Творчество пианиста. М.-Л., 1966.
19. Савшинский С.И. Пианист и его работа./под общ.ред.Л.А.Баренбойма/.,Л.,1961.
20. Фейнберг С.Е. Путь к мастерству. М.,1965.

Фортепианное исполнительство.

21. Гинзбург Л.С. О музыкальном исполнительстве. М.-Л.,1966.
22. Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблема. Избранные статьи. Вып.2.М.,1972.
23. Гилельс Э. Заметки об исполнительстве. «Советская музыка»,1952, №11.
24. Нейгауз Г. О кругозоре. «Советская музыка»,1956,№6.
25. Паперко Д. Когда виртуозность – союзник. «Советская музыка»,1973,№12.
26. Фейнберг С.Е. Заметки пианиста. «Советская музыка»,1967, №12.

Теория и методика обучения игре на фортепиано.

27. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.,1971.
28. Баренбойм Л.А. Рубенштейновские традиции и наша современность.Л.,1974.
29. Бирман А.О. О художественной технике пианиста. М., 1973.
30. Виноградова О. Значение аппликатуры для воспитания исполнительских навыков у учащихся-пианистов. М.,1965.

ЛЕЧЕНИЕ ПЕНИЕМ – ВОКАЛОТЕРАПИЯ

З. Н. Комарова

*Педагог дополнительного образования,
МАОУ ДОД детско-юношеский центр «Синяя птица», г. Томск*

ВОКАЛОТЕРАПИЯ (ВТ) является интереснейшим и перспективным направлением, которое используют во многих странах в лечебных и оздоровительных целях. Терапия – в переводе с греческого «лечение». Сильное воздействие пения на организм человека еще в древности использовали у многих народов для борьбы с самыми разнообразными недугами. Наши далекие предки интуитивно угадывали наличие в пении огромной оздоровительной силы, но не умели научно объяснить этот феномен. Так в Древнем Египте с помощью пения хора избавляли от бессонницы, а в Древней Греции звуками трубы исцеляли от радикулита и расстройств нервной системы. Аристотель и Пифагор рекомендовали пение при лечении душевных болезней и помешательства. Что делали бурлаки, когда им было тяжело? Правильно, пели! А все потому, что пение снимает стресс, активизирует защитные силы организма, увеличивает объём лёгких, а стало быть, и обеспечивает организм кислородом и питательными веществами. Хорошо работающая диафрагма мягко массирует пищеварительные органы. Исследованиями терапевтического влияния звуков на человека в наши дни занимались врач из Сан-Франциско доктор Амбрамсом, ученые из Германии под руководством Питера Хюбнера. Российские учёные, музыкотерапевт С. Шушариджан и его коллеги из НИИ музыкальной терапии пришли к выводу, что звук во время пения только на 15-20 % уходит во внешнее пространство. Остальная часть звуковой волны поглощается внутренними органами, приводя их в состояние вибрации. Связь голоса, любого звука, акустической вибрации с нервными центрами, установленная еще в древности, подтвердилась. Во всем мире ВТ лечит заикание, и результаты прекрасные! (С. Шушариджан, НИЦ музыкальной терапии и медико-акустических технологий). Ребенок слушает, как поют дру-

гие, старается попадать в такт и при этом постепенно избавляется от своего недуга. Такие занятия так же помогают детям, не выговаривающим звуки «Р» «Ш». Научными исследованиями доказано, что даже «простое» пение от души в течение 20 – 30 минут ежедневно оказывает исключительно положительное воздействие на организм человека. Показано, что ВТ даёт особенно хорошие результаты при хронических заболеваниях бронхов и лёгких, в том числе – при бронхиальной астме. Количество нейтрофилов и лимфоцитов – наших защитников – увеличивается. Видимо им по душе, когда хозяин поёт! При пении тренируется дыхательная мускулатура, диафрагмальное дыхание, улучшается дренаж бронхов, увеличивается жизненная емкость легких. Все это ставит пение рядом с физической культурой. Как методика, ВТ может быть применена для детей и подростков с ОВЗ, а так же с ослабленной дыхательной системой.

Пение является самым доступным и любимым видом музыкальной деятельности детей и вызывают у детей положительные эмоции, что, в свою очередь, позволяет активизировать их речевую деятельность. Такие характеристики, как интонация, ритм, паузы, и др., являются общими для речи и музыки. Занятия пением помогают ребёнку почувствовать, а потом и осознать эти явления в своей речи. Музыкальный ритм помогает ребёнку наладить ритм своего дыхания. Помимо непосредственно пения, занятия вокалотерапией (в зависимости от возраста и возможностей ребёнка) могут включать в себя дыхательные, артикуляционные, мимические упражнения, игры с пением и др. Когда мы говорим или поём, мы создаём вокруг себя вибрации. Пение, как и разговорная речь, возникает благодаря деятельности трёх систем: энергетической (дыхательные мышцы), генераторной (гортань с голосовыми связками), резонаторной (усиливающей звучание голоса). Вибрация живым звуком во время пения представляет собой колебательные движения звуковой волны, которая резонирует в области живота, груди, гортани, голосовых связок, черепа и оказывает благотворное влияние на весь организм ребёнка. Таким образом, пение, как лечебно-оздоровительное воздействие позволяет регулировать процессы дыхания, контролирует мышечный тонус и состояние психики детей. Дыхательные мышцы, а так же мышцы гортани, глотки, ротовой полости находятся в функциональной зависимости от работы голосового аппарата, так как сила звука регулируется тренированностью дыхания и тонусом дыхательной мускулатуры. В результате, в процессе занятий ВТ укрепляются лёгкие, бронхи, гортань, носоглотка.

Искусство пения – это, прежде всего правильное дыхание, которое является одним из важнейших факторов здоровой жизни. Правильная постановка дыхания приводит к резкому повышению всех резервных возможностей человеческого организма. Пение активизирует в организме энергетические центры, которые в свою очередь, влияют на связанные с ними жизненно важные органы и системы. Таким образом, ВТ решает следующие задачи: регулирует, укрепляет физиологические функции организма, снимает нервно – психическое напряжение,

повышает социальную активность, коммуникативность, активизирует творческое и интеллектуальное начало.

Составляющие вокалотерапии

На занятиях дети поэтапно осваивают три типа дыхания:

Грудное дыхание – это поверхностное дыхание. При нём активны мышцы грудной клетки, диафрагма малоподвижна, мышцы шеи напряжены, движения гортани ограничены, и потому затруднено голосообразование. Этот тип дыхания заложен самой природой человека и является привычным, повседневным и не требует овладения специальными навыками. Наоборот, в процессе пения дети должны отучиться от данного типа дыхания.

Брюшное или диафрагмальное дыхание. При нём активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости при относительном покое стенок грудной клетки. Этот тип дыхания обеспечивает поступление большего объёма воздуха в лёгкие за счёт распрямления их нижних долей, увеличивая их и вентиляцию и повышая снабжение организма кислородом, положительно влияя на кровоснабжение мышцы сердца.

Смешанное, грудобрюшное дыхание или полное. При этом типе дыхания активны мышцы грудной и брюшной полостей, а так же диафрагма. Выдох гораздо удлиняется, количество дыхательных циклов сокращается. Достигается большой объём воздуха при вдохе и скоординированный выдох. Обязательный компонент дыхания – опора. Это своеобразная игра дыхательных мышц, чёткое их координированное взаимодействие во время сокращения. Основным критерием певческой опоры является качество воспроизводимого звука.

Следующим составляющим ВТ является работа над звуком. Работа над формированием чистого звука, темброво-насыщенного, предполагает знакомство детей с такими компонентами, как атака звука, резонаторы. Овладение атакой звука способствует свободному звучанию голоса. Наиболее характерна для физиологически верного дыхания и формирования звука мягкая атака. Дети осваивают грудной и головной резонатор. Основным средством донесения содержания текста, художественной выразительности является дикция и артикуляция. Занятие ВТ включает в себя: дыхательные упражнения, звуковые и вокальные упражнения, ритмические упражнения, двигательные упражнения, вокализацию, приёмы релаксации.

Целебные воздействия колебаний, возникающих при произнесении звуко сочетаний, именуемых **мантрами**, которые были разработаны еще в Древней Индии, и по сей день используются для лечения самых разных заболеваний.

Звук «ОМ» – снижает кровяное давление.

Звук «ЮЯ» – очень благотворно действует на почки и мочевой пузырь.

Звук «ИЯ» – благотворно действует на сердце.

Звук «СИ» – снимает напряжение, когда человек напуган чем-то.

Звуки «АП», «АМ», «АТ», «ИТ», «УТ» – исправляют речь.

Звуки «УХ», «ОХ», «АХ» – стимулируют выброс негативной энергии.

Особая роль некоторых гласных звуков в ВОКАЛОТЕРАПИИ.

- Звук «А» – снимает любые спазмы, лечит сердце и желчный пузырь.
Звук «И» – стимулирует сердечную деятельность, “протищает” нос.
Звук «Е» – стимулирует горло, парашитовидную железу, трахею. Звук «Е» надо стараться петь на высоких тонах.
Звук «О» – оживляет деятельность поджелудочной железы.
Звук «У» – улучшает дыхание, укрепляет горло и голосовые связки.
Звук «Ю» – используется при заболеваниях почек, мочевого пузыря.
Звук «Ы» – лечит уши, улучшает дыхание;
Звук «Э» – улучшает работу головного мозга.

Звуковую настройку освоить несложно. Для этого нужно петь гласные и протягивать согласные звуки до тех пор, пока звучание не станет чистым и устойчивым. Так же интуитивно, по ощущениям, следует подбирать и нужную высоту и силу звука. В итоге укрепляется иммунная система, улучшается обмен веществ, активнее идут восстановительные процессы и человек выздоравливает. Пойте песни, звуки, звукосочетания положительный эффект обязательно будет! Наконец, даже простое пение снимает стресс и повышает жизнестойкость!

Список литературы

1. Шушарджан С.В. Влияние Вокалотерапии на организм человека М, 1994
2. Романова М. Лечимся пением. Музыка – вечная молодость
3. Боромыкова О.С. Коррекция речи и движения. – СПб, Детство, 1999.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Т. Г. Куланачева

*Преподаватель ОГОАУ СПО «Томский музыкальный колледж им. Э.В. Денисова»,
г. Томск*

Творчество П.И. Чайковского – уникальное явление мировой музыкальной культуры. Художник-патриот, горячо и страстно любивший свою страну и свой народ, Чайковский был тесно связан с передовой русской культурой XIX века и воплотил в своём творчестве её лучшие прогрессивные стороны. «Мне кажется,- писал он в одном из писем,- что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек» [6.С.78].

Творческие принципы П.И. Чайковского сформировались под влиянием демократического движения в России 60-70 гг. XIX в. В своей музыке он с огромной впечатляющей силой отразил тот общий подъем чувства личности, чувства собственного достоинства, который был вызван реформами 60-х гг. Борьба человеческой личности за свободу, право на счастье – основная, ведущая тема всего творчества П. И. Чайковского. Столкновение сильного и страстного стремления к полноте

жизни и чувства с жестокой враждебной действительностью служит источником острого напряжённого конфликта, часто получающего в произведениях П.И. Чайковского трагический исход. Проницательный художник-психолог, П.И. Чайковский раскрывал внутренний мир человека в различных его проявлениях – от мягкой лирической задушевности до захватывающего трагизма. Светлое жизнеутверждающее начало воплощалось им в картинах народного торжества и веселья или в идеально прекрасных образах, выражающих романтическую мечту о цельной и гармоничной жизни.

Огромная сила воздействия музыки П.И. Чайковского – прежде всего в её необычайном мелодическом богатстве и выразительности. Тесная связь с интонационным строем русской народной песни и городским романсом определила её доходчивость, способность легко и быстро овладевать массами. При этом почерпнутые из жизни бытующие интонации Чайковский умел поднять на высоту большого эстетического обобщения и придать им важнейшее смысловое значение.

Огромная сила воздействия музыки П.И. Чайковского – прежде всего в её необычайном мелодическом богатстве и выразительности. Тесная связь с интонационным строем русской народной песни и городским романсом определила её доходчивость, способность легко и быстро овладевать массами. При этом почерпнутые из жизни бытующие интонации Чайковский умел поднять на высоту большого эстетического обобщения и придать им важнейшее смысловое значение.

Создав вершинные сочинения в разных жанрах – симфонии, балете, романсе, инструментальной миниатюре, П.И. Чайковский на протяжении всего творчества обращается к опере. С большой лирической теплотой и подлинным драматизмом передавал он искренние переживания людей. «...Я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня, – писал он С.И. Танееву. – Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я» [7.С.169].

Опера привлекала П.И. Чайковского возможностью наглядно отображать процесс жизни в его конкретных формах, способностью легче и быстрее многих других жанров завоевывать широкую массу слушателей.

Краткий анализ оперного творчества показал, что композитор обращался к различным оперным жанрам:

- лирические – «Евгений Онегин» по одноименному роману А.С. Пушкина; «Иоланта» по пьесе датского драматурга Г. Герца (Хертца) «Дочь короля Рене»;
- лирико – драматические – «Чародейка» по одноименной повести И.В. Шпагинского; «Пиковая дама» по одноименной повести А.С. Пушкина;
- исторические – «Опричник» по одноименной трагедии И.И. Лажечникова; «Орлеанская дева» по трагедии Шиллера в русском переводе А.В. Жуковского; «Мазепа» по поэме А.С. Пушкина «Полтава»;

- бытовые – «Воевода» по пьесе А. Островского «Воевода, или Сон на Волге»; «Кузнец Вакула» (во второй редакции «Черевички») по повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»;
- сказочно-романтические – «Ундина» на сюжет повести немецкого писателя де Ламонт Фуке.

П.И. Чайковский обращался к первоисточникам разного литературного уровня – высоким литературным образцам (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Шиллер) и менее известным авторам (И.В. Шпажинский, И.И. Лажечников), так как его интересовали, прежде всего, герои и внутренние события их душевной жизни, сложные психологические коллизии, проистекающие из столкновения и борьбы различных, порой противоположных чувств и влечений. Внешняя сторона действия, занимательность интриги и разнообразие зрительных впечатлений представляли для него второстепенное значение. В тех случаях, когда ему удавалось напасть на сюжет, отвечающий этим требованиям, из-под его пера выходили сочинения художественно цельные, яркие и выразительные, способные волновать зрителя и слушателя. Но случалось так, что он обращался к задачам, противоречившим его же собственным взглядам, берясь за сюжеты, которые требовали пышного блестящего спектакля с широко развернутым действием, обилием острых напряженных столкновений и красочных декоративных эффектов. В подобных случаях неизбежно возникали неровные, противоречивые произведения, содержащие наряду с сильными, впечатляющими моментами также и более слабые страницы, иногда трафаретные по музыке, не свободные от обычных оперных штампов. Однако и тогда, когда П.И. Чайковский отдавал известную дань господствовавшим представлениям об опере как о великолепном представлении мейерберовского типа, дающем богатую пищу уху и глазу, его индивидуальные склонности и влечения брали верх над чуждым и навязанным рутиной. В операх на исторические или историко-бытовые сюжеты на первый план выдвигается личная драма, для которой все связанное с политическим конфликтом, бытом и нравами эпохи становится только фоном. У самого композитора такие сочинения не вызывали удовлетворения, и увлеченность, с которой он принимался за работу, сменялась обычно досадой и разочарованием.

Как и композиторы «Могучей кучки», он часто обращался к интонационной сфере русской народной песни. Но лирико-психологическому складу его творчества была ближе городская песня, впитавшая элементы чувственного бытового романса, чем традиционный крестьянский фольклор, к которому обращались «кучкисты».

Чайковский не ставил перед собой задачу быть непременно оригинальным в оперном творчестве. В отличие от Вагнера, у Чайковского нет ясной концепции оперного жанра. Это было одной из причин его критического отношения к Вагнеру. По тем же мотивам отвергал он путь, избранный Даргомыжским в «Каменном госте», и находил в этом произведении, ставшем для «новой музыкальной школы» знаменем в борьбе за коренное обновление оперной формы, всего лишь «плод

сухого, чисто рассудочного процесса изобретения». П.И. Чайковский считал возможным использование любых форм и средств оперно-драматической выразительности, если они отвечают поставленной композитором задаче, особенностям избранного им сюжета, характерам действующих лиц и тем ситуациям, в которых они оказываются по ходу действия. Не отказываясь от исторически сложившихся форм классической оперы, он обновлял их изнутри, придавал им большую свободу и гибкость, подчинял последовательно и непрерывно развивающемуся музыкально-драматическому действию.

Высшими, совершеннейшими образцами оперного искусства оставались для него моцартовский «Дон – Жуан» и «Жизнь за царя» М. Глинки. «Субъективному лиризму» гениального симфониста-драматурга Бетховена П.И. Чайковский противопоставлял «объективный лиризм» Моцарта, которого считал «неподражаемым мастером в отношении музыкально-драматической характеристики» и создания «глубоко выдержанных и глубоко правдиво задуманных музыкальных типов». В споре «русланистов» и сторонников «жизни за царя» он становился на сторону последних, отдавая предпочтение первой глинкинской опере именно как музыкально-драматическому произведению, в котором «кроме обилия музыкальных элементов, вызвавших из души великого художника столько немеркнущих красот, – драматическое движение, согласно эстетическим законам, постоянно усложняющееся и заключенное всепримиряющим актом смерти».

Но при неизменном уважении к классической оперной традиции П.И. Чайковский в то же время отнюдь не отстранялся от новых течений в области музыкального театра и брал «на вооружение» все то, что отвечало его творческим намерениям и могло быть использовано для их художественно яркого и убедительного воплощения. Знакомство с Вагнером несомненно способствовало обогащению оперного оркестра П.И. Чайковского и усилению его активной драматургической роли, несмотря на всю чуждость автору «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» вагнеровской системы в целом. Нередко П.И. Чайковскому приходилось выслушивать от современников упреки в излишней густоте оркестрового звучания, подавляющего голоса певцов.

Не следуя никакой заранее установленной программе, композитор исходил в выборе средств музыкально-драматической выразительности из характера стоявшей перед ним задачи, конкретного содержания действия во всех его сплетениях и коллизиях. Отсюда разнообразие драматургических структур, приемов характеристики действующих лиц в операх П.И. Чайковского, не похожих одна на другую и не всегда равноценных по своему художественному значению, но лучшие из них принадлежат к величайшим образцам не только русской, но и мировой оперной классики. Таким образцом русской лирической оперы является «Евгений Онегин» (1878) – произведение глубоко национальное и по характеру образов, и по музыкальному языку, связанному с культурой русской городской песни-романса. В «Пиковой даме» (1890) лирическая драма возвышается до трагедии. Музыка этой оперы пронизана

непрерывным напряженным током симфонического развития, сообщающим музыкальной драматургии концентрированность и целеустремленность. Острый психологический конфликт находился в центре внимания П.И. Чайковского и тогда, когда он обращался к историческим сюжетам («Орлеанская дева», 1879; «Мазепа», 1883). «Пиковая дама» – девятая опера П.И. Чайковского и последняя из его крупных (многоактных) опер. После «Пиковой дамы» П.И. Чайковским написано лишь одно произведение оперного жанра – небольшая одноактная опера «Иоланта».

Таким образом, создавая «Пиковую даму», П.И. Чайковский опирался на свой опыт оперного композитора и композитора-симфониста. П.И. Чайковский не отказывался от традиционных оперных форм – арий, речитативов, ансамблей, хоров. Но они всегда очень органично входят в драматургическую концепцию оперы, никогда не нарушают логики симфонического развития. Ни в одной из других опер нет столь совершенного сочетания оркестровой партии с вокальными, при котором они так полно выражают внутренний смысл сложной психологической драмы.

Создавая «Пиковую даму», П.И. Чайковский достиг высочайшей точки развития как оперный композитор. По силе воздействия трагических произведений П.И. Чайковского с «Пиковой дамой» может сравниться лишь Шестая симфония, написанная тремя годами позже.

Музыка П.И. Чайковского уже при его жизни вошла в сознание широких слоев русского общества и стала неотъемлемой частью национального достояния. Имя его стоит в одном ряду с именами А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и других величайших представителей отечественной литературы и художественной культуры в целом.

Сила внушения, исходившая от П.И. Чайковского как от художника и человека, была огромна: ни один из русских композиторов, начинающих свою творческую деятельность в последние десятилетия XIX века, не избежал в той или иной степени его влияния. Вместе с тем в 1900-х и начале 1910-х гг., в связи с распространением символизма и других новых художественных течений, в некоторых музыкальных кругах возникают сильные «античайковские» тенденции. Музыка его начинает казаться слишком простой и приземленной, лишенной порыва в «иные миры», к таинственному и непознаваемому.

Споры о ценности музыки П.И. Чайковского давно перестали быть для нас актуальными, ее высокое художественное значение не только не снижается в свете новейших завоеваний русского и мирового музыкального искусства нашего времени, но непрерывно возрастает и раскрывается все глубже и шире, с новых сторон, незамеченных или недооцененных современниками и представителями ближайшего следовавшего за ним поколений.

Список литературы

1. Соколова В. Последняя болезнь и смерть Чайковского. М., 1998.
2. Соловцов А. «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Л., 1987.

3. Альшванг А. Опыт анализа творчества П.И. Чайковского. М.; Л., 1951.
4. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Избранное. Л., 1972.
5. Сидельников Л.С. П.И. Чайковский. М., 1992.
6. Асафьев Б.В. «Евгений Онегин», лирические сцены П.И. Чайковского // Избранные труды. М., 1954, Т. 2.
7. Туманина Н. Чайковский и музыкальный театр. М., 1961.
8. Асафьев Б.В. «Пиковая дама» // Симфонические этюды. Л., 1970.
9. Цуккерман В. Выразительные средства лирики П.И. Чайковского. М., 1971.
10. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. М., 1976.

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДОШКОЛЬНИКОВ В ЦЕНТРЕ СИБИРСКОГО ФОЛЬКЛОРА Г. ТОМСКА

П. С. Латышева

*педагог дополнительного образования детей
МАОУ ДОД Центр сибирского фольклора г. Томска*

Перед педагогами стоит проблема: найти такие формы и методы работы с детьми, чтобы доступно, увлекательно познакомить ребят с важнейшими традициями народной музыки, плясками, играми, праздниками. Народная мудрость гласит: «Когда я слушаю – узнаю, когда делаю – запоминаю». Таким образом, ребенок становится не просто слушателем, но и активным участником процесса познания. Формы ознакомления с народной культурой могут быть самыми разнообразными: занятия познавательного характера, экскурсии, целевые прогулки, наблюдения, празднования, музыкальные развлечения. Но в любом случае необходимо создать атмосферу деятельности детей и взрослых, приближенную к реальной, чтобы каждый ребенок почувствовал себя участником событий.

Рассказывая о праздниках земледельческого календаря, знакомя ребенка с бытом и обычаями народа, с музыкальным фольклором, мы готовим детей к творческой деятельности. Рассказывая в доступной форме тему народных традиций, надо обращать внимание на изменения в живой и неживой природе, объяснять обрядовые действия с их глубокой нравственной основой.

К сожалению, богатые традиции русского народного воспитания оказались забытыми и не востребованными педагогической наукой и практикой. У части народа сформировалась социальная апатия, антипатриотизм, жестокость, этнически нивелированное сознание. Народу грозит потеря национальной самобытности, к сожалению, таковы многие молодые современные родители. Следовательно, как от музыканта, так и от педагогического коллектива в целом, зависит фольклорное воспитание семей воспитанников, методическая работа по их просвещению. Приобщение к народной культуре надо начинать с раннего возраста, с создания русской национальной школы воспитания, ибо нация сохраняется пока в детях живы национальные черты. Это – залог формирования самосознания нации.

Существенная черта народного искусства – его гуманность, человечность. Народное творчество делает жизнь ребенка содержательной, несет большие воспитательные возможности, духовный заряд, эстетический и нравственный идеал, веру в торжество прекрасного, в победу добра и справедливости.

Существует необходимость синтеза разных видов искусств в дошкольном фольклорном воспитании детей: рисование народных костюмов, сюжетов сказок, лепка зверей и персонажей праздничных действий, героев эпоса; это вокально-хоровое воспитание в народной манере пения, импровизации, игры – драматизации и театрализации любимых сюжетов, плавные хороводы и колоритная пляска, приобщение к народному рукоделью, декоративно-прикладному искусству, росписи.

В настоящее время много сделано по изучению, сохранению традиционной культуры и фольклора в Томской области. Должное внимание уделяется и дополнительному образованию детей на основе традиционной культуры России.

В частности, большой опыт накоплен в одном из уникальных образовательных учреждений дополнительного художественного образования детей МАОУ ДОД Центре сибирского фольклора г. Томска.

Его создание в 1991 году было направлено на выполнение особой миссии в деле возрождения, сохранения и популяризации народных традиций.

Учредителями Центра сибирского фольклора стали управления образования и культуры администрации г. Томска, управление культуры администрации Томской области, Областной колледж культуры и искусств.

Центр сибирского фольклора, пройдя становление и добившись хороших результатов, был зарегистрирован решением горисполкома от 08.01.1992г. в качестве учреждения дополнительного образования и стал работать как школа народной культуры в режиме инновации по теме: «Фольклор как источник народной педагогической мысли, как художественная педагогика».

Авторами-разработчиками инновационной темы – заслуженными работниками культуры России Г.М.Дробышевской, Н.М.Леоновой, Е.Р.Чупахиной была сформулирована научная концепция, определяющая место музыкального фольклора в общей системе эстетического и нравственного воспитания личности.

Ожидаемый качественный результат – создание в городе молодежного фольклорного движения; вовлечение в него широких слоев населения города через систему традиционных праздников, фестивалей, конкурсов; организация методической базы для переподготовки специалистов.

Исходя из целей и задач, Центр работает по трём направлениям: учебно – воспитательном, методическом и организационно – массовым, и состоит из трёх подразделений:

I – школа-студия (отделения: народного пения, народного танца, народных инструментов, дошкольное этно – эстетическое).

II – методический отдел – сбор, сохранение, пропаганда сибирского фольклора.

III – театр фольклора – концертно-лекционная деятельность, сценическое воплощение старинных сибирских обрядов, лучших образцов русского фольклора.

Ежегодно специалисты и творческие коллективы Центра принимают участие в международных, российских, региональных научно-практических конференциях (Краснодар, Москва, Новосибирск, Барнаул, Томск и другие).

Результатом работы Центра фольклора, в целом его творческих коллективов и солистов – являются более 400 дипломов обладателей Гран-при, Лауреатов, Дипломантов и участников Международных, Всероссийских, региональных, областных и городских фестивалей, конкурсов и праздников; грамоты, благодарственные письма и памятные адреса Государственной Думы и Администрации Томской области, Думы и администрации г. Томска, различных управлений и организаций. Центр сибирского фольклора – трижды Лауреат Всероссийского конкурса «Школа года», обладатель почетных званий «Школа века», «Лауреат премии администрации г. Томска».

В школе-студии ЦСФ разработаны и успешно реализуются следующие принципы воспитания и развития на основе традиционной народной культуры:

1. Формирование исторического сознания у родителей, уважения и любви к народной культуре: музыкально-песенному, хореографическому фольклору, декоративно-прикладному творчеству.

Погружение в атмосферу традиционной культуры помогает по-новому осознавать уникальность отечественного культурного наследия, его разнообразия, богатство форм и жанров народного искусства. Трансляция культуры выявляет положительные результаты в обучении, перемены в развитии детей и помогает оценить потенциал воздействия народной педагогики. Приобщение к культуре ориентирует родителей на доверие к национальному педагогическому опыту.

2. Создание эстетической и этической среды для развития национального самосознания.

В данном принципе закладываются идеи русской народной культуры, контрастирующей с безликими, безнациональными образами, окружающими как взрослых, так и детей в современной городской среде. И здесь возникает стремление хотя бы на образно-зрительном уровне, восполнить дефицит гармоничного эстетического окружения. В формировании исторического самосознания немаловажную роль играют окружающие предметы, оформление интерьера, национальная одежда. Строго отобранный наглядно-иллюстративный материал отображает подлинное народное художественно-прикладное искусство.

Русский народ всегда отличался вежливостью и почтительностью. Этика общения в школе отторгает уличную «культуру» общения, повседневное засорение русского языка, западный стиль речи в средствах массовой информации. Традиционные нравственно-этические

нормы, установленные в рамках школы, естественным образом перемещаются в семейную среду.

3. Тесный и разумный контакт с семьёй.

Гарант педагогического успеха основывается на прочности трёхсторонних связей – родителей, ребёнка, педагога. Контакт с семьёй предполагает информированность педагогов о состоянии здоровья ребёнка, о полноценности семьи, о материальном достатке. Творческое сотрудничество родителей с педагогом даёт возможность правильно строить отношения с ребёнком и проводить индивидуальную коррекцию.

4. Сохранение традиционной праздничной культуры.

Традиционная праздничная культура представляла собой яркую, живую, многообразную сторону жизни русских людей и являлась объединяющим началом для коллективного творчества. Активная роль в праздниках народного календаря или в семейных торжествах отводилась детям. В настоящее время эта роль приобрела пассивный потребительский характер. Современные городские праздники зачастую не восполняют детского желания поиграть, быть центром внимания взрослых на больших торжествах. Городские праздники зачастую носят характер зрелищ и не предусматривают активного всеобщего участия детей. Проведение календарных народных праздников: Рождества, Масленицы, Пасхи, Сороков является неотъемлемой частью культурной жизни школы и семейного воспитательного процесса.

5. Создание благоприятной среды общения для ребёнка.

Принцип выявляет приоритет духовно-нравственного воспитания. Духовное воспитание начинается с воспитания любви к матери, отцу, дому. Школа создаёт благоприятные условия тем, что ребенок находится вместе с родными, хорошо чувствующими его эмоциональное и психофизическое состояние. Преподаватель чутко следит за процессом занятий, не допуская потери интереса и утомления у детей. Разнообразные игры, являясь основной и универсальной формой детской активности, удовлетворяют потребности в движении, в эмоциональных чувствах, в постижении жизненного опыта.

6. Формирование психофизической готовности детей к последующей учебной деятельности.

На занятиях, построенных в игровой форме, создается оптимальная среда для развития всех первоначально выявленных у детей способностей: памяти, внимания, фантазии, музыкальности и других необходимых качеств для дальнейшей успешной учебной деятельности. Наличие положительной эмоциональной среды снимает страхи, психическое напряжение, развивает коммуникативность, социализирует, что в последующем способствует безболезненному переходу от системы домашнего обучения к системе детского сада, а в последующем к школьной ступени обучения.

7. Соблюдение дифференциации.

Принцип базируется: а) на изучении склонностей, задатков, способностей каждого ребёнка, б) на работе коррегирующей (исправляющей), коррекционной (направляющей), инспирационной (воздействующей) функций.

В педагогической практике успешно реализуются общие принципы традиционной культуры, применяемые в работе школы – студии Центра сибирского фольклора:

1. Устность передачи традиций.
2. Импровизационность в передаче игрового музыкального материала.
3. Коллективность творчества.
4. Синкретизм традиционного искусства (взаимосвязь различных видов искусства).

Между миром ребёнка и народной культурой много общего. Ребёнок – существо универсальное и цельное. Поэтому все виды творчества: пение, пляска, рисование, лепка, игра, вызывают у него интерес. Осваивая различные формы творчества, ребенок всесторонне осваивает отечественную культуру. Народная культура универсальна и целостна: разные области народного творчества синкретичны. Движение хора связано с песней, с музыкой. В обрядах, праздниках, ритуалах воедино слиты искусство слова, музыки, пластического жеста.

Социализация детей осуществляется в ходе воспитания и контакта с социальным окружением в лице сверстников, родителей и педагога. Совместная творческая деятельность детей и родителей позволяет реализовать процесс усвоения и трансляции национального культурного опыта. Активизация родительского участия в обучении является характерным своеобразием и обязательным условием деятельности школы. Данная модель обеспечивает необходимые условия для социализации детей (особенно в городских условиях, где наблюдается коммуникационная разобщенность, дефицит эстетической и природной культурной среды).

Таким образом, представив опыт работы Центра сибирского фольклора как модели устойчивого развития народного творчества в городской среде, можно сказать с уверенностью, что данная модель необходима и жизнеспособна при условии решения кадровой проблемы, достаточного финансирования и осуществления интеграционного процесса фольклора, как школы народной культуры, в общеобразовательные учреждения области.

В настоящее время ЦСФ работает над вопросом взаимодействия общего и художественного образования, с этой целью была создана программа «Школа народной культуры», в настоящее время получившая статус «городской».

Деятельность Центра сибирского фольклора осуществляется в рамках стратегии формирования системы развития народного творчества, построенного на убеждении, что сохранение национального наследия, организация досуга с использованием принципов и форм народной культуры это не пустая трата ресурсов, а эффективная форма инвестиций в будущее благополучие подрастающего поколения сибиряков.

Список литературы

1. Овчинникова А.Ж. Эстетическое отношение к действительности как фактор развития младших школьников. – М.: 1997.

2. Азаров Ю.П. Семейная педагогика. – М.: Политиздат, 1982г.
3. Ушинский К.Д.. Воспитание и характер. Какую роль играет народность в воспитании (глава из книги «Три элемента школы», // Дошкольное воспитание № 3, 1993).

РАЗВИТИЕ ДЕТСКОГО ГОЛОСА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ

Я. Р. Лебедикова

*Преподаватель эстрадного пения,
МАОУ ДОД «Детская школа искусств №19», г. Кемерово*

Пение – это психофизиологический процесс, связанный изменениями жизненно важных актов функций организма человека, таких, как дыхание, газообмен, артериальное давление, кровообращение, сердечный ритм и пр. В связи с этим развитие голосового аппарата ребёнка в классе эстрадного пения должно осуществляться с учётом вышеперечисленных физиологических функций, а также представлять собой пролонгированный процесс, связанный со спецификой определённых возрастных периодов, объективно влияющих на становление певческих навыков. При этом, если постановка голоса ребёнка осуществляется профессионально грамотно, то у школьника появляется ощущение психофизиологического комфорта, что способствует формированию положительного отношения к процессу обучения. Для того, чтобы создать ребёнку комфортные условия в классе эстрадного пения, преподавателю нужно знать отличия детского голоса от голоса взрослого человека. Детские голоса в сравнении с голосами взрослых имеют высокое горловое звучание; по содержанию обертонов они беднее голосов взрослых, но обладают особой серебристостью и лёгкостью. Не смотря на то, что голоса детей и уступают по силе голосам взрослых, они отличаются большей звонкостью и «полетностью». Следует также отметить, что детский голос обладает уменьшенной силой, более узким динамическим и звуковысотным диапазоном, несколько сниженной дикцией [1,29].

Для того, чтобы выбрать соответствующие методы и приёмы работы по развитию детского голоса в классе эстрадного пения необходимо, во-первых, рассмотреть возрастные периоды становления детского голоса, во-вторых, определить специфику вокальной эстрадной методики развития голоса ребёнка в отличии от народной и академической.

Рассмотрим возрастной период развития ребёнка от десяти до семнадцати лет. Это как раз тот возраст, когда в организме человека происходят большие анатомо-физиологические и нервно-психологические изменения, оказывающие огромное влияние на всю его жизнедеятельность. За этот период ребенок превращается во взрослого. Естественно, что в это время в голосовом аппарате протекают сложнейшие процессы.

Итак, за это время детский голос проходит несколько этапов своего развития.

Первый этап (10 – 13 лет) – премутационный, протекающий без острых изменений в голосовом аппарате. Этот период называют «расцветом» голоса. У мальчиков голос приобретает особую звонкость, «серебристость»; в голосах девочек уже может наблюдаться индивидуальная тембровая окраска.

Второй этап (13 – 15 лет) – мутационный, связан с резким изменением гортани. Во время мутации происходит изменение анатомии гортани. Увеличивается просвет трахеи и бронхов, глубина и высота твёрдого нёба (у мальчиков), развивается подвижность мягкого нёба, изменяется форма ротовой и глоточной полости, увеличивается объём этих полостей. Мутация протекает у каждого по-разному, в зависимости от индивидуальных особенностей организма и имеет индивидуальную продолжительность.

Третий этап (15–17 лет) – постмутационный, соответствующий становлению и оформлению гортани и всего голосового аппарата [2, 30].

В связи с этим сложность вокального обучения детей состоит в том, что каждый возраст требует особых методических подходов к развитию детского голоса, учитывающих особенности эстрадного пения.

Эстрада (от французского *estrade* – помост) – вид сценического искусства, включающий так называемые малые формы драматургии, вокального искусства, музыки, хореографии, цирка и др. Другое значение термина «эстрада» – сценическая площадка для концертных выступлений артистов и коллективов.

Эстрадное пение возникло из бытового фольклора разных культур, и отличается многообразием форм и направлений джазовой, рок и поп музыки.

Эстрадное пение занимает промежуточную нишу между академическим и народным. Основное отличие от академического и народного вокала заключается в задачах вокалиста.

У сравнительно нового вида певческого искусства – эстрадного пения – существуют свои, уже сложившиеся традиции, особенности и закономерности, определяющие специфику жанра. Ему присущ открытый способ голосообразования, интенсивное грудное резонирование на большей части диапазона, речевая манера интонирования. Всё это ведёт к особой манере произношения слов, а значит, особому складу музыкального мышления (пою, как говорю). Мысль, передаваемая словом, даёт сигнал к действию – пению, в свою очередь реализуемому в мелодическом звуке [3,326].

В эстрадном исполнительстве используется универсальный язык эмоций. Эмоция – энергия певца, движущая сила фонации. Эмоция создаёт интонацию – образ.

Эстрадное исполнительство охватывает разнообразные музыкальные стили и жанры. Большая техническая подготовка требуется для овладения такими техническими приемами эстрадного вокала, как драйв, фальцет, йодль, субтон и множества их вариантов и комбинаций.

Занятие эстрадным вокалом требует большой технической подготовки. Это связано с тем, что задача эстрадника – поиск своего собст-

венного звука, своей характерной, легко узнаваемой манеры пения. Обязательное условие успешной вокальной карьеры – формирование собственной манеры или стиля исполнения. Между тем разные способы звукоизвлечения долгое время не позволяли сформироваться какой-либо единой вокальной школе в эстрадном направлении.

Несмотря на существенные различия с классическим вокалом, эстрадный вокал базируется на тех же физиологических принципах в работе голосового аппарата и является направлением вокальной педагогики, так как пение – физиологический процесс, связанный с деятельностью человеческого организма. Поэтому фонация имеет общие для всех школ и направлений закономерности, без знания которых невозможно акустически полноценное пение. В работе над голосом эстраднему певцу нужно исходить именно из этих объективно существующих законов голосовой функции, достаточно хорошо изученных академической вокальной школой.

На этапе развития детского голоса (10-13 лет) наиболее целесообразно направлять внимание детей на чистоту интонации и в этом смысле слияние звуков. Не ставить перед ними задачу слияния тембров. Частью обучения являются упражнения, на них формируются вокальные навыки. Этот период называют «расцветом» голоса. Расцвет голоса, как правило, это сигнал близкого наступления смены голоса – мутации, т. е. перехода из стадии детского голоса в стадию взрослого. Важно знать об этих изменениях и тщательно следить за развитием подростка, чтобы не пропустить изменения в голосе и правильно строить занятия.

На втором этапе (13–15 лет) следует обратить особое внимание на охрану голоса детей с учётом их индивидуальных и возрастных особенностей. Целесообразно строгое выдерживание естественного для данного возраста диапазона, мягкое свободное от зажимов и форсировки пение, ограниченная динамика, подбор репертуара, доступного по образному содержанию, непродолжительность и систематичность занятий (лучше заниматься чаще, но меньше по времени) [4,58].

Третий этап (15–17 лет) предполагает в работе над сложностью звучания, сохранить индивидуальные окраски голоса, свойственный каждому певцу тембр. Обучение строится на базовых дидактических принципах: сочетание и взаимосвязь образовательного и воспитательного процессов; постепенность и последовательность в обучении; индивидуальный подход к учащимся [5,159].

Таким образом, при работе с детьми в классе эстрадного пения необходимо опираться на уже существующий опыт и на общие компоненты вокального искусства: певческое дыхание, высокая певческая позиция, единая манера звукообразования, округление звука, подвижность артикуляционного аппарата, проточность и чистота произношения гласных, филировка, мягкая атака как основной приём вхождения в звук, ровное кантиленное звуковедение. Согласно сложившемуся эстетическому идеалу вокального искусства, звук должен быть полётным, ярким, звонким, обертоново насыщенным, объёмным, акустически полнокровным. Основными методами развития детского голоса

являются: наглядный метод (слуховой и зрительный); словесные методы (беседа, обсуждение характера музыки, способов исполнения, объяснение теоретических знаний, введение новых понятий, специальной терминологии; образные сравнения, вызывающие ассоциации в процессе поиска нужных мышечных ощущений при пении; оценки исполнения; анализ недостатков и пр.); методы повторения вокальных упражнений, песенного материала; движение под музыку как метод удовлетворения потребности в двигательной активности детей.

Задачи педагога при развитии детского голоса в классе эстрадного вокала заключаются в развитии комплекса разнообразных способностей ученика. Они касаются как музыкально-артистических, так и технических сторон искусства пения. В отличие от педагогов других исполнительских специальностей, педагог-вокалист не имеет дела с готовым музыкальным инструментом. Он одновременно формирует сам «инструмент» и учит «играть» на нём. Неодинаковость анатомической структуры и функций голосового аппарата у различных певцов затрудняет употребление единых, подходящих для всех приёмов. Вокальное воспитание детей предусматривает не только развитие голоса, но и развитие интеллекта, а потому много внимания следует уделять работе над художественным образом, выразительностью, ясностью произношения, эмоциональной окраске голоса. У детей надо развивать художественный вкус. Художественный вкус рождает и вокальную технику. Элементы вокально-технических навыков прививаются ребёнку через эмоцию. Не следует допускать у детей искусственной эмоциональности, подражания взрослым. Искусственность убивает не только непосредственность, но и рождает массу зажимов, мешающих пению. В вокальной работе следует сохранить индивидуальные окраски голоса, свойственный каждому певцу тембр.

Список литературы

1. Детский голос: экспериментальные исследования/Под ред. В. Н. Шацкой. – М., 1970. – 230 с.
2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. – М., 2002. – 496 с.
3. Орлова Н.Д. О детском голосе. – М., 1966. – 42с.
4. Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М., 2002. – 50с.
5. Стулова Г.П. Теория и практика вокальной работы в хоре: Учебное пособие. – М., 1983. – 90с.
6. Юдин С. П. Формирование голоса певца. – М.: Музгиз, 1962. – 167 с.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ РАБОТА С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Т. Н. Левицкая

*Музыкальный руководитель,
МАДОУ Центр развития ребёнка-детский сад № 63, г. Томск*

Пение – это не только развивающий, но и физиологический процесс, требующий внимательного и профессионального подхода, знания психологии и методики работы с детьми.

В дошкольном воспитании главной задачей является объединение деятельности обоих полушарий мозга, обеспечение их взаимодополняемости.

Хоровое пение-наиболее доступная исполнительская деятельность дошкольников. Его задачи:

1. Развитие певческих способностей с учётом возрастных особенностей и закономерностей становления голоса.

2. Развитие здорового голосового аппарата.

Сам по себе вокал – уникальное средство самомассажа внутренних органов. Ребёнок-дошкольник за каждый правильный вдох вбирает 1,5-3 литра воздуха, поэтому помещение, где проходят занятия, должно быть проветрено.

Для развития и воспитания детского голоса в первую очередь следует выявить голосовые и певческие возможности ребёнка. Так, у детей дошкольного возраста они невелики и обусловлены тем, что певческий аппарат ещё не сформирован.

До 3-х лет малыши накапливают опыт восприятия музыки, первоначальные музыкальные впечатления. С маленькими детьми целесообразно использовать попевки и небольшие песенки подражательного характера. Мелодии должны быть простыми, построенные на двух-четырёх звуках в диапазоне кварты re^1 - sol^1 . Ритмический рисунок состоит из четвертных и восьмых длительностей, темп и сила звучания-средние, дыхание кратковременное.

В 3-5 лет происходит координация слуха и голоса, музыки и движения. Диапазон пения – re^1 - si^1 . Дыхание становится более устойчивым, дети поют более протяжные фразы. К 5 годам они уже используют разные типы дыхания (ключичное, грудное, нижнерёберное, смешанное). Мелодии исполняются более сложные, в медленном и среднем темпе.

В 5-7 лет практические действия подкрепляются знаниями о музыке, проявляются элементы эстетического отношения к пению. Диапазон шире: re^1 - do^2 или re^1 - re^2 . В этом возрасте проявляются музыкально одарённые дети, они заметно опережают своих сверстников. Поэтому следует использовать более разнообразный песенный репертуар, темп от медленного до подвижного. Сила голоса у детей 5-7 лет не имеет широкой амплитуды. Для них наиболее типичным является использование умеренных динамических оттенков: mp и mf . Большой вред может нанести требование насыщенного звучания на нижних звуках диапазона и тихого – на верхних.

Самый подходящий материал для занятий с детьми всех возрастов – народные попевки, песни-хороводы. Их мелодии просты и доступны дошкольникам. Они способствуют развитию слуха, формируют музыкальный вкус, могут применяться в различных жизненных ситуациях.

Известно, что успех работы зависит от умений педагога, знаний и учёта возрастных особенностей детского голоса, дифференцированного подхода к детям при формировании у них певческих навыков, развитии музыкальных и творческих способностей.

Музыкальный руководитель должен уметь петь без музыкального сопровождения, обладать большой палитрой голосовых красок, разно-

образом тембра, необходимым рабочим диапазоном, владеть динамикой голоса и, наконец, хорошо говорить, рассказывать, объяснять. Только интересный, талантливый человек может заинтересовать и поведи ребёнка в мир музыки.

Какую цель я ставлю перед собой, когда учу детей петь? Для меня это развитие личности ребёнка, его эмоционального мира, зарождение и развитие эстетического чувства. Для того, чтобы дети хотели петь, следует показать им всю красоту звучания певческого голоса, сделать процесс обучения интересным и захватывающим.

Развитие вокально-хоровых навыков в процессе обучения пению содержит в себе несколько этапов, в зависимости от поставленных на каждом этапе задач.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ В РАБОТЕ С ДОШКОЛЬНИКАМИ

Подготовительно-ознакомительный этап. На этом этапе дети впервые узнают на музыкальных занятиях, кто такой дирижёр, солист и что такое хор. Для наглядности мною демонстрируется картинка с изображением хора, солиста, а также происходит прослушивание аудиозаписи со звучанием детского хора или отдельных исполнителей.

С помощью выразительного исполнения песни, образного слова, беседы о характере музыки я стараюсь пробудить интерес к ней, желание её выучить. Важно, чтобы дети почувствовали настроение, переданное в музыке, после чего, они высказываются о характере песни. Объясняю детям правила певческой постановки: как надо сидеть и стоять во время пения (руки свободно опустить вниз, голову держать прямо, рот открывать свободно. Преимущественна вертикальная форма рта, так как она помогает «округлению» звука, его красоте).

Первичное освоение певческих навыков. Важную роль в этом процессе играет *дыхание*. С первых занятий я приучаю детей правильно брать дыхание, делать активный вдох, постепенный выдох. Использую следующие упражнения: «Надуй шарик», «Игра с флюгером», «Задуй свечку», «Вдохни аромат цветка».

Первое время дети несколько утрируют вдох, порой делают его даже с призывком, но со временем это проходит.

Правильное певческое дыхание связано с верной атакой звука. На данном этапе обучения целесообразна только мягкая атака. Она способствует развитию кантиленного пения и образованию спокойного, мягкого звука. Твёрдая атака обычно приводит к форсированию звука, что может губительно сказаться на развитии голосового аппарата ребёнка. Очень часто дети не поют, а проговаривают текст в ритме песни. Главным же в вокальном искусстве является связное, плавное пение, поэтому с самого начала обучения я прививаю навыки протяжного пения. Для достижения этой цели подходят русские народные попевки, которые я использую: «Дудочка», «Петушок», «Ладушки».

Дикция оказывает важное влияние на выразительность исполнения произведения. Хорошая дикция подразумевает чёткое и ясное

произношение. Для выработки правильной дикции я применяю следующие *приёмы*: выразительное чтение текста, разъяснение смысла некоторых незнакомых слов, правильное и отчётливое их произношение, чтение текста шёпотом, с чёткой артикуляцией. Развиваю у детей подвижность артикуляционного аппарата (губ, языка, нёба, нижней челюсти) с помощью упражнений, различных распевок: «Времена года», «Редиска», «Кормушка», «Жук», «Ялик», «Слон», «Верба».

Для формирования навыков правильного *звукообразования* целесообразны такие методы и приёмы, как образное слово, беседа о характере музыки, показ приёмов исполнения, т.к. со звукообразованием связана напевность.

Начинаю свою работу над звуком с формирования округлых гласных в умеренных по темпу песнях.

Отмечено, что у детей дошкольного возраста темп неровный. Для ровного звука я использую попевки и упражнения на гласных [y], [Ю]: «Стул», «Умывалочка», «Брюки», «Утки», а также песни с нисходящим движением мелодии: «Куда летишь, кукушечка?», «Весёлая дудочка», «Лестница». Эти гласные помогают развитию высокого звучания.

Большое внимание в вокальном формировании нужно уделять гласному звуку [О]. Пение упражнений на гласные [О, Ё] способствует образованию округлого красивого звука.

Специального округления требуют звуки [И], [А], [Е], [Ё] приближен к звуку [Ы], [А] – [О], [Е] – к [Ё]. Немаловажное значение в произношении гласных имеет положение рта и губ. Если гласные необходимо тянуть, то согласные произносятся чётко и легко. Также учу детей ясно произносить согласные в конце слова, а некоторые согласные – утрированно, в первую очередь – [Р].

Работа по развитию динамического, ритмического ансамбля.
Для развития ритмического ансамбля важно учить детей петь песни с движением: шаги на месте, хлопки, повороты вокруг себя («Во поле берёза стояла», «А я по лугу» (хороводная)).

Необходимо знать, что *динамический и интонационный ансамбль* зависит от правильного расположения детей. Поэтому целесообразно посадить хорошо и плохо интонирующих детей через одного, иногда отдельными рядами или группами по качеству интонирования или по характеру звучания их голосов: высокие, средние, низкие. Это даёт возможность *дифференцировать* работу по отношению к каждой группе воспитанников. Исполнение песен я провожу не только хором, но и подгруппами. Очень хорошо оживляет пение, если вносится элемент игры: кто-то поёт громче, кто-то тише, пение по цепочке. Ребёнок имеет хорошую возможность проявить музыкальность и чувство лада, ритма, фантазии, жизненного опыта. В данной игре всё взаимосвязано.

Через певческую деятельность я помогаю ребёнку приобщиться к музыкальной культуре, а коллективное пение помогает обеспечить прекрасную психологическую, нравственную и эстетическую среду для формирования лучших человеческих качеств. В пении дети

приобретают навыки музыкального исполнительства, позволяющие им творчески проявлять себя в искусстве.

Список литературы

1. Радынова О.П., Катинене А.И., Палавандашвили М.Л. Музыкальное воспитание дошкольников. – М.: Издательский центр «Академия», 2000.
2. Корчагина В.А. Физиология. – М.: «Просвещение», 1998.
3. Урбанович Г. Певческий голос учителя // Музыкальное воспитание в школе/ Составитель О.А. Апраксина. Вып. 4 – М., 1978.

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

О. А. Метелёва

Преподаватель МАОУДОД «ДШИ № 3», г. Томск

Учащиеся начинают занятия в классе ансамбля, имея необходимые навыки постановки игрового аппарата, усваивают основные приёмы игры на том или ином инструменте, а также многообразные слуховые, метроритмические и музыкально-художественные представления. Образно говоря, обладая необходимым фундаментом знаний, исполнительских навыков, музыкальных представлений.

Сложность в работе с ансамблем русских народных инструментов заключается в том, что музыканты ансамбля – люди с разным темпераментом и музыкальными предпочтениями. В ансамбле важна не только личность каждого музыканта, но, прежде всего комбинация личностей, уровень подготовки каждого музыканта и качество их общения. Игра в ансамбле – это в какой-то мере необходимость жертвовать своей творческой индивидуальностью ради общего дела.

Прежде всего для достижения успешных результатов желательно подобрать учащихся с равным уровнем подготовки, как техническим, так и эмоционально-художественным. Каждый из участников ансамбля должен чувствовать себя в коллективе эмоционально комфортно, а также ответственно подходить к своей роли в коллективе.

Задачей руководителя ансамбля является налаживание контакта с его участниками. От него зависит, каким будет ансамбль – единым коллективом или собранием отдельных музыкантов, научится ли он не просто играть, а играть осмысленно.

Одну из главных ролей в достижении данной цели играет подбор музыкального материала, который отличался бы яркостью музыкальных образов, доступностью восприятия участникам ансамбля, мелодичностью, технической доступностью, разножанровостью. Репертуар для ансамбля должен включать в себя как классические произведения, так и обработки народных мелодий, программную музыку, произведения современных авторов. Музыкальный материал необходимо также подбирать в соответствии с современными достижениями в области

мелодии, гармонии, ритма.

Основная цель обучения музыке – научить пониманию содержания исполняемых произведений и умению передать это содержание слушателям. И здесь важным является слово педагога. Для учащихся это один из главных источников информации. Однако информацию необходимо дифференцировать по степени важности. Стремление педагога уместить на ограниченном отрезке одного занятия максимум возможных комментариев и пояснений, подчас главное отодвигает на второй план. Информация должна излагаться чётко, логично, систематично и дозировано. «Малоопытные педагоги часто разбрасываются, распыляются на уроках, – говорил Л. Н. Оборин, – хотят сразу высказать всё, что только может быть высказано, остановиться на каждой мелочи, всё объяснить и всему научить. Иной раз такие педагоги за деревьями могут и не увидеть леса...»

Выше сказанное необходимо учитывать особенно в работе с ансамблем, где учеников несколько. В то же время опыт крупнейших музыкантов-педагогов доказывает, что целесообразна лишь та «политика» преподавателя, которая отстаивает идею постоянно увеличивающейся нагрузки на мышление учащегося. Однако важно в работе следить за тем, чтобы ни педагог, ни учащиеся не переступали грань, за которой может начаться процесс атрофии живого ощущения музыки. Сказанное слово принесёт учащемуся пользу лишь тогда, когда затронет и его художественное воображение, когда «правила» постигаемые на уроке, будут, пользуясь выражением Р. Шумана, «обвиты серебряной нитью фантазии».

Каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приёмах. Определяя характер и настроение произведения, нужно искать звуковую окраску, темп, нюансы, технические средства, которые помогли бы ярче раскрыть его образное содержание.

Постижению образного смысла сочинения помогает обращение к произведениям литературы и других видов искусства – живописи, скульптуре, в которых передаётся сходное эмоциональное состояние. Г. Нейгауз пробуждал интерес к другим видам искусства тем, что умел связать их с музыкой. Рассказывал о любимых книгах и картинах, восхищался архитектурными памятниками, делился впечатлениями от увиденного, прочитанного, услышанного. Нужно постоянно слушать музыку, много читать, посещать художественные выставки. Тогда очень скоро педагог будет разговаривать с учениками на равных, не навязывая свою трактовку, а обсуждая варианты, выбирая совместно наилучший.

Ведь музыка тем и прекрасна, что допускает множество вариантов интерпретации. Всё дело в том – насколько грамотно, профессионально мы относимся к музыкальному тексту, насколько богата наша музыкальная культура. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

Задача педагога – научить ребёнка относиться к музыке как к выразительному искусству, постигать музыкальное произведение конструктивно, образно и эмоционально.

Участники ансамбля должны обладать обязательным рядом качеств: творческой страстностью, сосредоточенностью, гибким воображением, желанием воплотить и передать воплощённое другим, сценической выдержкой, высоким интеллектуальным уровнем, техническим мастерством, чувством ансамбля. Всё перечисленное находится в тесной связи друг с другом. Недостаток в развитии или отсутствие одного из компонентов неизбежно отразится на исполнительском творчестве.

Работа над художественным образом, развитие образного мышления – процесс непрерывный. Гармоничное совмещение чувственного и познавательного, традиционного и новаторского – задача дальнейшего совершенствования этого процесса.

Список литературы:

1. Асафьев Б. Избранные труды – М.: Музыка, 1990
2. Григорьев Л. Современные дирижёры – М.: Музыка, 1989
3. Кандинский А. История русской музыки – М.: Музыка, 1991
4. Кандинский А. Русская музыкальная литература – М.: Музыка, 2001
5. Ландовска В. О музыке – М.: Радуга, 1991
6. Ливанова Т. История западно-европейской музыки (т.1, 2) – М.: Музыка, 1983
7. Туманина Н. Путь к мастерству – М.: Музыка, 1982

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ПОДБОРЕ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ ГИТАРИСТОВ (ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СБОРНИКА «ВЕТЕР ДАЛЁКИХ СТРАНСТВИЙ»)

О. А. Нестерович., А. В. Иванова

*Педагоги дополнительного образования
МБОУ ДОД Центр детского творчества, г. Северск*

В последнее время ведется активная полемика по вопросу места дополнительного образования в системе общего образования. Работая в Центре детского творчества более 15 лет, видишь, как меняется отношение учащихся и их родителей к обучению. Дети и подростки приходят в музыкальную школу с желанием овладеть инструментом. Подавляющее большинство не станут, да и не стремятся стать профессиональными музыкантами. Многие хотят овладеть хотя бы азами.

Гитара является одним из самых популярных инструментов. Несмотря на свою привлекательность, гитара является трудным в освоении инструментом. Ежегодно идет отсев учащихся. Поддержка интереса к занятиям является большой проблемой, в частности, в гитарной педагогике, и эта проблема, от части, может быть решена с помощью тонко подобранного репертуара. [1, 74]

Реальность в настоящее время такова, что общий уровень, поступающих в ДМШ и ДШИ, за небольшим исключением, средний и ниже среднего. Но у многих учащихся есть большое желание научиться игре на гитаре, вплоть до того, чтобы научиться играть только для себя. Игра в ансамбле даёт детям со слабыми музыкальными данными большие возможности активного участия в концертной деятельности (им пишутся более простые партии), а при поддержке своими ровесниками, они чувствуют себя раскованнее и увереннее на сцене. Игра в ансамбле имеет большое значение для разностороннего музыкального воспитания.

Цель работы в классе ансамбля: формировать культуру коллективного музицирования, создать условия для развития творческих и исполнительских способностей учащихся.

Задачи:

- развивать у учащихся исполнительские навыки в условиях ансамблевой игры;
- развивать ощущение единого темпа, ритмической точности, синхронности;
- воспитывать чувство ответственности за коллектив, волю и самообладание;
- развивать творческие способности учащихся;
- учить детей слушать, чувствовать, переживать музыку;
- создавать на занятиях комфортную обстановку, атмосферу доброжелательности;
- прививать аккуратность, опрятность, культуру поведения;
- способствовать всестороннему развитию детей.

Время требует нового современного репертуара, подходящего настоящему времени, чтобы учащийся мог почувствовать язык современной музыки, попробовать дотронуться до нее своими руками посредством все той же самой незыблемой классической гитары.

Начинать работу следует с лёгких пьес (в последнее время большой интерес у учащихся вызывают пьесы современных авторов). Важнейшим требованием на начальном обучении является ясное понимание учениками роли и значения своих партий в исполняемом произведении.

На каждом уроке педагог должен обращать пристальное внимание на настройку ансамбля, работать над правильным звукоизвлечением, динамикой, ритмом, темпом. Особенно важной является работа над штрихами и фразировкой. Уже на начальном этапе работы над несложными джазовыми пьесами педагог должен обратить внимание учеников на интерпретацию восьмых нот триолями, что в дальнейшем явится основой для воспитания чувства свинга.

Критерием оценки качества ансамбля на начальном этапе обучения должны быть: ритмическая согласованность, динамическое равновесие, единство штрихов и фразировки, интонационная стройность, понимание жанровых особенностей и характера исполняемых произведений. [2, 5]

Подбор интересного нотного материала, соответствующего степени подвинутости ансамбля является одним из важнейших факторов его успешной работы. Любая программа должна обеспечивать техническое и художественное развитие учащегося. Поэтому вопрос о репертуаре остается наиважнейшим в деле художественно – эстетического воспитания. Репертуар влияет на учебно-воспитательный процесс, на его основе происходит накопление музыкально-теоретических знаний, идет формирование мастерства.

В настоящее время все больший вклад в формирование гитарного репертуара вносят современные композиторы.

Одним из авторов, чьи произведения вошли в настоящий сборник, является **Олег Киселев** («Ветер далеких странствий», «Блюз опоздавшего поезда», «Маленький джазмен»). Исполнителей привлекает в первую очередь яркая образность его сочинений, богатая палитра стилей (от классики до рок-н-ролла). Автор дает своим пьесам яркие названия. Этот факт дает больше возможности для более полного раскрытия музыкального образа. Дети с интересом играют эту музыку. Надо сказать, что некоторые произведения О. Киселева достаточно сложны для сольного исполнения, а переложения для гитарного ансамбля позволяют полностью сохранить всю полноту гармоний и фактуры.

В последнее время в своей работе мы всё чаще обращаемся к творчеству **Александра Виноцкого**: гитариста, композитора и педагога («Дождик», «Любимый червячок из дикой земляники»). Его творчество базируется на прочной академической основе (закончил Российскую Музыкальную Академию им. Гнесиных), ему характерны полистилистика, импровизационность и мелодизм. Стиль, в котором играет А. Виноцкий можно назвать «джаз на классической гитаре», который основывается на классической школе игры и одновременно владением разными джазовыми стилями (свинг, боса-нова, блюз и др.)

В целом, произведения современных российских авторов влияют на учебно-воспитательный процесс, на его основе происходит накопление музыкально-теоретических знаний и идет формирование мастерства, развивается образное мышление. Также они способствуют формированию музыкально-эстетической личности в целом. Произведения современных авторов близки миропониманию и мироощущению российских детей, вызывают у них живой эмоциональный отклик и желание музицировать, поэтому, мы считаем, их изучение должно стать неотъемлемой частью репертуара ДШИ и ДМШ.

Планирование учебной работы и глубоко продуманный выбор учебного материала – важные факторы, способствующие правильной организации учебного процесса.

Цель данного учебно-методического пособия – помочь преподавателям в выборе программы и нового репертуара, которого сейчас, на наш взгляд, очень не хватает в педагогической практике по классу гитарного ансамбля.

В сборнике представлены произведения современных авторов (М. Таривердиев «Маленький принц», ЭЛ. Уэббер «Ария Магдалины» и др.),

композиторов-гитаристов (Ю.Смирнов «Дилижанс», Ю.Шилин «Блюз» и др.) и обработки народных песен (укр. нар.п. «Ехал казак за Дунай», укр.нар.п. «Ой, лопнув обруч») в переложении для ансамбля гитар, выполненные педагогами высшей квалификационной категории МБОУ ДОД «Центр детского творчества» г. Северска А.В. Ивановой и О.А. Нестерович.

Мы старались подобрать разнохарактерные произведения, которые несут в себе эмоционально-образный заряд, обладают широким кругом образов и представлений и дают возможность учащимся осознать особенности современного музыкального языка, а педагогам – разнообразить репертуар.

Все произведения, входящие в сборник, были исполнены на концертах, фестивалях и конкурсах разного уровня. Однако пьесы могут быть использованы не только в концертном, но и в учебно-педагогическом репертуаре учащихся 2-3 классов, так как позволяют решить ряд исполнительских задач при их исполнении.

Список литературы

1. Охотников В.Е. //Н.П. Михайленко. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. – Ч.2. – Тамбов, 2005. С.73-75.
2. Кинус Ю.Г., Назаретов П.К. Класс ансамбля. Программа для детских музыкальных школ. – Ростов, 1985. С. 5.

РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА И НАВЫКОВ МНОГОГОЛОСНОГО ПЕНИЯ В ДЕТСКОМ ХОРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ

А.С. Пинжина

*Преподаватель хоровых дисциплин,
МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 4», г. Томск*

Всем здоровым людям от природы дается звуковысотный или мелодический слух, развитый в большей или меньшей степени. Гармонический слух, который необходим каждому хористу, от природы дается редко. Необходимо специально его развивать, поэтому, чем раньше начать обучение в этом направлении, тем больше успеха можно добиться. Хоровая практика показывает, что развитие гармонического слуха проходит три стадии:

1. Начальный этап – одноголосие.
2. Основной этап – многоголосие.
3. Высший этап – функционально-ладовое интонирование гармонии.

Начальный этап предполагает достижение в хоре чистого унисона. Такой унисон есть первое свидетельство развития гармонического слуха детей, поскольку включает в себя точное слуховое представление звуковысотности, чувство тембровой слитности и умение подстраивать интонацию своего голоса к звучанию других голосов. Чистый унисон – это фундамент, на котором строится двухголосное и многого-

лосное пение. Поэтому не следует переходить к изучению двухголосных песен, если в хоре нет чистого унисона.

Чтобы научить детей навыку слышать слитность голосов, полезно пропевать песни без сопровождения, включать в репертуар хора народные песни, так как большинство их обладает естественным голосоведением, напевными и выразительными мелодиями.

На начальном этапе работы с детским хором проблемы чистого интонирования связаны также и с вялой артикуляцией и дыханием. Упражнения на активизацию работы дыхания и артикуляции просто необходимы в младшем хоре. Короткие попевки, такие как, «Андрей – воробей», «Как под горкой под горой», «Бык тупогуб» на одной, двух и трех нотах помогут выстроить хоровой унисон. Особенно важно в младшем хоре развивать артистичность. Пение «на улыбке» – это замечательный прием, понятный детям, который помогает добиться светлого и близкого звучания, а соответственно и чистого звука. Игровые песни с простыми мелодическими линиями, такие как, «У оленя дом большой», «Веселый музыкант» помогут развить артистичность детей и создадут на уроке хора приятную и радостную атмосферу, что положительным образом отразится на дальнейшей работе и результате.

Добившись чистого унисона, уже в одноголосии нужно начинать работу по переходу к многоголосному пению. Упражнения на развитие гармонического слуха на начальном этапе способствует пение трезвучий и их обращений, пение последовательностей типа Т-S-D-T. Пропевание трезвучий можно проводить в игровой форме. Игра «Грустный и веселый человечек», где дети, пропевая, мажорное и минорное трезвучие, изображают людей с разным настроением.

В переходе к многоголосию пение на 2 голоса является самым ответственным этапом. На этом этапе дети должны научиться воспринимать оба голоса одновременно и равноценно, что для музыкального мышления многих является задачей революционной. Очень часто, дети старательно поют свою партию, почти не воспринимая мелодическую линию другого голоса. Получается механическое сложение двух голосов. Дирижер должен чувствовать и понимать – слышат ли дети оба голоса, или им это только кажется. Если хормейстер научит детей именно слышать 2 голоса, то пение 3-х, 4-голосия не составит трудностей.

Начинать петь в 2 голоса необходимо с распевов. Небольшие упражнения с задержкой одного голоса на одном звуке и движением другого, попевки в терцию, или сексту, с различными штрихами постепенно разовьют навык пения в 2 голоса. Для зрительного восприятия двухголосия можно использовать схему клавиатуры фортепиано, или нотного стана. С помощью двух указок петь гамму в различных вариантах:

- а) параллельное движение в терцию, кварту, квинту;
- б) противоположное движение голосов;
- в) один голос стоит другой движется

Вся работа над репертуаром продолжает идти одноголосно, но одно-два упражнения в распевании отныне поются на два голоса. При первом пропевании знакомого упражнения, или попевки в два голоса,

результатом будет, несомненно, фальшивое пение. Чаще всего это партия альтов, часть из которых поет верно, часть – переходит на первый голос, а часть «плавает» между первым и вторым голосами. Нечисто поет и часть сопрано, причем те, кто имеет хороший слух. Это происходит от неопытности певцов. Не стоит ругать детей и расстраиваться по этому поводу, так как развитие навыка двухголосного пения требует времени и кропотливой работы в данном направлении.

Важным этапом в развитии гармонического слуха является пение канонов. Мимические, ритмические, речевые каноны могут изучаться в классах еще до того, как дети усвоили нотную грамоту, помогая им научиться координировать свои действия с партнерами. Только после того, как все дети научились удерживать свой текст в чтении без особого напряжения, можно переходить к пению канонов. Ключ обучения пения канонов в том, чтобы не давать мозгу отключаться от другого голоса, а вырабатывать умение петь свой, одновременно воспринимая другой голос. Приступая к пению канонов, педагог должен сообщить ученикам необходимые знания и понятия, касающихся полифонической техники, чтобы исполнение было осознанным.

Когда двухголосные упражнения начинают получаться чисто и стабильно, можно переходить к 3-х и 4-х голосию. Двухголосие выстраивается теперь между 1-ми и 2-ми сопрано, затем добавляются альты, поющие все вместе. При разучивании простой трехголосной партитуры хор пропевает голос каждой партии, затем сводятся в разных вариантах 2 голоса, и затем вся партитура разучивается полностью. Это плодотворный прием работы над партитурой и хороший способ совершенствования гармонического слуха.

Функционально – ладовое интонирование гармонии является высшим этапом развития гармонического слуха. Он приходится на старший возраст, когда дети уже знакомы с основными гармоническими функциями, с обращениями аккордов, отклонениями, модуляциями. На этой основе в старших хорах делается гармонический анализ партитуры. Хористы проставляют соответствующие обозначения в своих нотах. Умение слышать развитие всей фактуры в произведении придает звучанию богатый колорит и способствует проникновению в психологию музыкального образа.

На чистоту интонирования отдельного певца, а следовательно, на гармонический строй хора влияет множество факторов: нездоровый голосовой аппарат, переутомление, плохая акустика в зале и на сцене, где певцы плохо слышат не только себя, но и весь хор. В таких ситуациях дирижер обязан помогать хористам в интонировании при помощи жестов, способствовать выравниванию динамического ансамбля в аккордах.

Дети охотно исполняют двухголосные и многоголосные песни. Им нравится преодолевать разные трудности, с которыми они сталкиваются при исполнении многоголосия. Это приучает их к трудолюбию, умению добиваться поставленной задачи и умению слушать других.

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАБОТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА МБОУ ДОД «ЦЕНТР ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА»

А. С. Полтаранина, Е. В. Князева

*педагоги дополнительного образования,
МБОУ ДОД «Центр детского творчества», г. Северск, Томская область*

На современном этапе жизни российского общества, в меняющихся условиях развития образовательной сферы, корректируются не только цели, но и формы обучающей деятельности. Ситуация, сложившаяся в настоящее время в социо-культурных учреждениях дополнительного образования (огромный объем школьных программ, всеобщая компьютеризация, практическое отсутствие конкурсного отбора, неоднородность контингента учащихся по способностям) диктует необходимость дифференциации в подходах к обучению детей музыке, реализации новых методик, современных образовательных технологий и форм обучения художественно-эстетической направленности.

Образовательная программа «Класс фортепиано» (далее – Программа) предлагается как новый вариант организации занятий с учащимися класса фортепиано в музыкальном отделе Муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования детей «Центр детского творчества» г. Северска (далее – ЦДТ).

Представленная Программа является модифицированной, образовательной, долгосрочной, специализированной. В ней синтезирован накопленный педагогический опыт преподавателей фортепиано музыкального отдела ЦДТ, способных умело и гибко сочетать традиции и новации. Возраст обучающихся – 5-17 лет. Срок реализации Программы 7-9 лет.

Цель Программы – общемузыкальное развитие учащихся с учетом их природного потенциала, обучение основам пианизма и исполнительского искусства, формирование музыкально-эстетического сознания, как части общей духовной культуры личности.

Обучение проходит в 3 этапа: подготовительный, основной, ранней профессиональной ориентации.

Подготовительный этап: подготовительный и (или) 0-ой классы (возраст учащихся 5-7 лет), рассматривается как отдельный «стартовый» этап – выявление возможностей ученика, диагностика музыкальных способностей, перспектив музыкального и технического продвижения, активное музыкальное развитие, воспитание осмысленного отношения к занятиям, привитие навыков самостоятельности, раскрытие творческого потенциала.

Основной этап: с I по VII классы (возраст учащихся 7–16 лет), включает в себя обучение основным навыкам и умениям, активное применение их в учебной практике в доступной для каждого ребенка форме, знакомит учащихся с таким видом музицирования, как ансамбль. За семилетний срок обучения можно с достаточной достоверностью выявить музыкальные перспективы и интересы ученика, выбрать для него оптимальный вариант дальнейшей учебной деятель-

ности или завершить обучение.

Этап ранней профессиональной ориентации для учащихся VIII класса (возраст 16 – 17 лет) – этап музыкального совершенствования. Возможность обучения в VIII классе используют учащиеся, желающие продолжить свое общение с музыкой под руководством педагога или поступающие в профессиональные музыкальные учебные заведения.

В целях стимулирования технического продвижения учащихся, с IV класса проводится технический зачет по билетам в феврале месяце. На зачет выносятся 2 гаммы из 4-х пройденных в году (1 мажорная, 1 минорная) согласно аппликатурному принципу и сложности исполнения, двумя руками в пределах 4-х октав, этюд и теоретические знания музыкальных терминов.

Новизну данной Программы характеризуют следующие аспекты:

- *В основе Программы лежит дифференцированный подход – технология разноуровневого обучения (возможность каждому обучающемуся овладеть материалом на разном уровне в зависимости от способностей и индивидуальных особенностей личности каждого воспитанника, но не ниже базового уровня).*
- *Программой предусмотрено расширение возрастного диапазона учащихся. В класс фортепиано принимаются дети с 5-6 лет без приемных экзаменов.*
- *Основной методологический принцип Программы заключается в опоре на деятельностный подход к процессу обучения. Учащиеся рассматриваются не только как объекты педагогических воздействий, но, прежде всего, как активные субъекты процесса обучения.*
- *Программа предлагает более широкий и демократичный подход к учебно-воспитательному процессу, гибкость, как в формировании репертуара, так и в сроках его реализации.*

Форма индивидуальных занятий создает педагогу и ученику чрезвычайно благоприятные условия для работы, но при этом не является единственно возможной для реализации учебных и воспитательных задач. Педагогом используются различные формы творческого общения: классные часы, родительские собрания с концертами, огоньки, конкурсы, творческие встречи, праздники, музыкальные гостиные, мюзиклы, коллективные творческие работы, семейные конкурсы, совместное посещение различных культурных мероприятий. В массовых внеклассных мероприятиях применяются интегрированные формы обучения с обязательным участием педагогов и коллективов различных творческих объединений, что усиливает воспитательный аспект процесса обучения, предполагает не усвоение учеником отдельных друг от друга знаний и умений, а выстраивает цепочку комплексного восприятия искусства, способствует более осмысленному и заинтересованному отношению ребенка к занятиям. Совершенно очевидно – этот процесс не может обойтись без того, чтобы найти новые способы воздействия искусством не только на ребенка, но и на его непосредственное окружение – семью, друзей, одноклассников.

Обязательным атрибутом учебной практики являются аттестационные мероприятия во всем разнообразии их форм. Необходимость продемонстрировать определенный результат своих знаний является для ребенка хорошим стимулом в работе и имеет выраженный воспитательный и образовательный эффект.

Структура и содержание Программы соответствуют всем нормативным требованиям, предъявляемым данному типу педагогических документов. При этом Программа содержит изменения и дополнения, направленные на более эффективную организацию учебного процесса музыкального отдела ЦДТ.

Вся работа с детьми в ЦДТ направлена на нахождение эффективных способов «окультуривания» современного социо-культурного пространства. Родители, задумываясь о выявлении разносторонних творческих способностей у детей в раннем возрасте, могут выбрать обучение в группах эстетического развития ЦДТ. Занятия в группах проводятся по авторской программе с двухгодичным курсом обучения для детей 4-6 лет. Программа построена на объединении в одном занятии нескольких видов деятельности: музыкального и изобразительного творчества, пластической импровизации, искусства владения словом.

Первый год обучения посвящен первоначальному ознакомлению с миром искусства, его понятием, видами и формами, происхождением и историей музыкальных инструментов, с нотной азбукой.

Программа второго года обучения предусматривает более глубокое осмысление знаний, приобретенных в первый год. В содержании программного материала раскрываются стилевые параллели между изобразительным, литературным, музыкальным творчеством, возникающие в рамках конкретной культурно-исторической эпохи. Одним из важнейших аспектов эстетического воспитания является знакомство детей дошкольного возраста с историей искусства. На каждом занятии используется множество различных форм творческой деятельности: путешествия на «машине времени» в далекое прошлое искусства, «прогулки» по нотному стану, музею, театру, пение хором, игра в шумовом оркестре.

Важнейшая роль в «сотворении культурного человека» отводится педагогу, педагогу-воспитателю, педагогу-просветителю. Сегодня учитель не только прививает технические навыки и умения, но и уделяет большое внимание духовно-эстетическому развитию личности ребенка, совмещая традиционную методику и современный взгляд на гуманизацию образовательного процесса.

Подытоживая сказанное, становится ясно, что перед педагогами встает задача наполнить культурно-образовательное пространство таким содержанием, которое помогло бы детям избежать духовного и нравственного оскуднения в период нестабильного состояния общества, где понятие слова «педагог» расширяет свои рамки и перерастает в понятие «воспитатель», помогая творческому расцвету детской личности.

Творческое осмысление и применение педагогами музыкального отдела ЦДТ новаций ускорит реальное применение метода дифференцированного подхода к обучению в современной педагогической пра-

ктике и будет способствовать оптимизации учебного процесса для его главных участников: Ученика и Педагога.

Список литературы

1. Ковзель Л.В. Роль музыкального искусства в формировании эстетической культуры современных школьников: постановка проблемы // Музыкант-классик. – 2011. – №7-8. – С.11-12.
2. Примерная программа для ДМШ и музыкальных отделений ДШИ «Музыкальный инструмент фортепиано». Сост. Салахидинова В.А.– М., 2006.
3. Сванидзе Н. Некоторые новые предназначения педагога XXI века // Музыкант-классик. – 2009. – №2-3. – С.24-26.
4. Сощенко И.Г. Характерные черты социо-культурного пространства современного общества // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: Сборник научных статей. – Ставрополь: СГУ, 2006. – С. 73-76.

РОЛЬ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ЭФФЕКТИВНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ОБЛАСТИ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

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

*д.м.н., профессор Томского государственного педагогического университета, г. Томск,
*к.б.н., доцент Томского государственного педагогического университета, г. Томск,
** доцент Томского государственного педагогического университета, г. Томск*

Не вызывает сомнения, что развитие электронных технологий изменяет как жизнь современного общества в целом, так и модифицирует образовательный процесс любого его уровня. Создание глобальной компьютерной сети с базами данных, включающих в себя описания знания по практически любой дисциплине и области человеческого бытия, создает новую парадигму образовательного процесса, никогда ранее не использовавшуюся в истории образования. Там, где в рамках традиционного образовательного процесса требовалась многочасовая работа с библиотечными каталогами и литературой, использование электронных технологий позволяет получить доступ к необходимой информации за несколько минут, где обработка и анализ полученных информационных данных требовали многих человеко-часов, технические средства избавляют от рутинных расчетов и работы с текстом, оставляя больше времени творческому осмыслению изучаемой проблемы и формированию концептуального подхода к образовательному процессу.

Оставляя за рамками нашего обсуждения достаточно изученный вопрос о видах и методах использования технических средств в образовательном процессе, в частности, в рамках дистанционного образования, остановимся подробнее на специфике использования технических средств обучения в преподавании творческих дисциплин в области народной художественной культуры.

Когда речь заходит об использовании технических средств в образовательном процессе, обычно имеют в виду компьютероориентированные продукты и технологии, в частности:

- электронные издания учебно-методического назначения или электронные учебники,
- компьютерные обучающие системы, которые, кроме текстовой и графической формы представления информации, могут включать в себя аудио- и видеоматериалы, а также модули моделирования процессов,
- компьютерные сети.

Специфика образовательного процесса в области народной художественной культуры заключается в необходимости обеспечения учебного процесса большим количеством объектов культурного наследия для непосредственного ознакомления с ними.

В традиционном учебном процессе для этого необходимо либо формировать серьезные музейные фонды при учебных заведениях творческого направления, либо вывозить обучающихся в места традиционной локализации той или иной формы народной культуры. Такой подход, очевидно, сильно ограничивает возможности учебных заведений по повышению эффективности учебного процесса в области народной художественной культуры и драматически снижает доступность такого образования для участников образовательного процесса, проживающих в населенных пунктах, не имеющих необходимых культурных источников.

Основной задачей использования технических средств в данном случае становится фиксация образцов и элементов народной художественной культуры в форме, пригодной для использования в продуктах электронных технологий, и обеспечения широкого доступа к фиксированным образцам участников образовательного процесса, как обучающихся, так и преподавателей.

Например, при отсутствии технических средств в традиционном образовательном процессе ознакомление с образцами песенного жанра народной культуры может быть осуществлено только на уровне текста. При этом теряются как особенности исполнительской техники, так и эмоциональная нагрузка, создаваемая конкретным песенным произведением. Другой пример: при ознакомлении обучающихся с элементами культуры, связанными с прикладным творчеством, необходимо либо иметь в арсенале обучающей структуры реквизит соответствующей тематики, либо использовать текстовые описания различных объектов и предметов. Очевидно, что в первом случае это затратно и практически невыполнимо, а во втором эффективность воссоздания представлений об изучаемом объекте и, следовательно, эффективность обучения снижаются.

Основная роль технических средств в процессе обучения по направлению народной художественной культуры заключается в фиксации и воспроизведении объектов культуры недостижимом другими методами. Использование технических устройств, способных фикси-

ровать аудиовизуальные проявления объектов народной культуры, дает возможность повысить адекватность воспроизведения в сознании обучающихся образа элемента культуры и, как следствие, – эффективность обучения.

Известно, что одновременное использование различных путей поступления информации в центральную нервную систему увеличивает эффективность обучения. Технические средства, способные воспроизводить одновременно аудиальную, визуальную и текстовую информацию, должны, таким образом, повышать эффективность работы по изучению элементов народной художественной культуры.

Традиционный способ передачи субъектно-связанных культурных элементов подразумевает присутствие носителя данной культуры в непосредственном контакте с обучающимися. Однако это практически мало осуществимо, поскольку:

- во-первых, различные элементы народной художественной культуры носят географически локальный характер – трудно представить полноценное воссоздание традиционных элементов индейской культуры в пределах российского региона,
- во-вторых, такой подход требует наличия большого количества носителей культурных элементов, позволяя оценить индивидуальное разнообразие воспроизведения культурных элементов.

Недостатком традиционного способа передачи знаний в области художественной культуры является также ограниченная возможность ознакомления с ними, не покидая места обучения. С другой стороны, при использовании технических средств, зафиксированные с их помощью различные элементы культуры могут быть практически мгновенно переданы в любую точку мира в виде текста, изображения, аудио-файла или видеоизображения. Наличие соответствующих баз данных по различным культурам и субкультурам, а также различным формам народной художественной культуры делает доступ к любым элементам культуры быстрым, легким и практически незатратным, в то время как традиционным путем на это может потребоваться как много времени, так и финансовых ресурсов, например, для перемещения в культурную среду, удаленную от места обучения на многие тысячи километров или перемещение музейной экспозиции в другой регион.

Еще одним неоспоримым преимуществом использования технических средств при обучении народной художественной культуре является фактическая однократность затрат на создание фиксированного образца культурных элементов, что делает необязательным его живое воспроизведение во всех местах обучения, что, как мы уже выяснили, либо невозможно, либо слишком затратно.

Подход с использованием технических средств предполагает условия, когда создавать фиксированный культурный продукт могут научные и культурные центры, действительно обладающие как носителями культуры высокого уровня мастерства, так и научными сотрудниками высокой квалификации, что в конечном счете повышает качество этого

продукта. Еще одним преимуществом такого подхода является легкость соблюдения единой методологии преподавания народной художественной культуры, поскольку в этом случае не происходит размытия подходов и методов в исполнительском и интерпретационном контексте. Обучающие материалы с использованием технических средств могут создаваться лучшими специалистами в своей области и после этого транслироваться на учебный процесс в образовательных учреждениях.

В конечном итоге использование технических средств обучения в педагогическом процессе народной художественной культуры привносит в этот процесс все преимущества дистанционного образования в рамках лично-ориентированной парадигмы современного образования – гибкость, модульность, концептуальность, возможность одновременного использования многих источников учебной информации, доступность, экономичность, технологичность, социальное равноправие и тому подобное.

Следует особо выделить значение технических средств фиксации и воспроизведения уникальных культурных элементов и образцов культуры, уникальность которых зависит от личностных особенностей носителя культурных элементов или ограниченности их распространения. В любой культурной среде, в любой ее части и способе выражения всегда есть носители культуры, которые по тем или иным характеристикам выделяются из общей массы. Уникальный голос или манера исполнения, индивидуальный стиль исполнения танца или объекта народного промысла, все это является уникальной частью культуры, невозможной для воспроизведения другими представителями культурного слоя. Значение технических средств в фиксации и воспроизведении таких уникальных элементов трудно переоценить.

Таким образом, использование технических средств для создания баз данных и аналитических документов, посвященных фиксированным образцам элементов народной художественной культуры и возможность обеспечения быстрого доступа к таким базам из любой точки мира, как с точки зрения сохранения культурного наследия, так и в целях образовательного процесса представляется в современном поликультурном пространстве весьма и весьма перспективным.

МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК ОСОБЫЙ ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЙ МЕТОД ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ

Н. В. Скирневская

Преподаватель по классу фортепиано и теоретических дисциплин МАОУ ДОД «Детская школа искусств», п. Белый Яр Верхнекетского района Томской области

В наше время, в связи с огромной конкуренцией в области досуга, музыке как особой части образования уделяется непростительно малое место. Родители зачастую не хотят загружать ребенка дополнительными занятиями, отдавая предпочтение тем, которые не требуют

много времени. Развитие телевидения, компьютерных игр и всемирной паутины серьезно повлияло на жизненный уклад наших детей. Ребенок скорее « поиграет в компьютер», чем будет сидеть за фортепиано, пытаясь соединить двумя руками инвенцию Баха. Однако, как удалось выяснить виднейшим психологам не только России, но и всего мира, даже при отсутствии блестящего результата пользы от последнего действия будет намного больше. Вопрос пользы от занятий музыкой занимал и занимает умы огромного количества ученых. Существует множество статей и монографий, посвященных тому, как музыка может решить некоторые психологические проблемы детей. Одна из проблем связана с психологической ситуацией нашего общества. Как отмечает один из передовых российских психологов, занимающихся музыкальной психологией и педагогикой, В.И. Петрушин, «нервно – психологические перегрузки вызывают у наших современников – как взрослых, так и детей, огромное количество негативных эмоциональных состояний, среди которых мы видим:

- раздражительность и немотивированную агрессию;
- страхи и фобии;
- тревоги и беспокойства;
- состояния апатии и депрессии.

Особо опасными ученому видятся относительно новые психологические расстройства. Первое из них носит название «алекситимия» (неспособность адекватно распознать свои эмоции), второе – «аддикция» (зависимость от какого-либо предмета или явления). Нередко причиной данных отклонений является неверное воспитание в раннем возрасте, а также недостаточное развитие правого полушария (которое, как известно, отвечает за обработку невербальной информации и воображение). Учеными подмечено: поскольку в современных школьных и вузовских программах процесс обучения связан с запоминанием и обработкой логической информации, учебная нагрузка ложится главным образом на левое полушарие головного мозга, обрабатывающего такого рода информацию. Вот почему подключение к учебному процессу бездействующего правого полушария дает поразительные результаты. Активно включая в образовательные программы занятия искусством, психологи всего мира не только способствуют повышению культурного уровня своих учеников, но и предупреждают развитие нежелательных последствий «одностороннего» развития их головного мозга.

Что же особенного может дать ребенку музыка? Ответить на этот вопрос пытались многие психологи музыки. Область музыкальной психологии в настоящее время стала достаточно развитой. Со 2-й половины XX в. начала активно распространяться музыкотерапия как особый психотерапевтический метод. В его основе лежит целительное воздействие музыки на психологическое состояние человека. Различают пассивную и активную формы музыкотерапии. При пассивной форме пациентам предлагают прослушивать различные музыкальные произведения, соответствующие состоянию их психологического

здоровья. Целью в данном случае является определенное эмоциональное, в том числе эстетическое, переживание, направленное на преодоление негативного психологического состояния. При активной музыкотерапии пациенты сами участвуют в исполнении музыкального произведения (в хоре или в музыкальном оркестре). Основной целью в данном случае является интеграция индивида в социальные группы, т.к. в музыкальном сотворчестве хорошо отрабатываются различные коммуникативные навыки, устраняется повышенная застенчивость, формируются выдержка и самоконтроль. Все эти характеристики музыкотерапии как нельзя лучше подходят и для музыкального образования. Во время игры на инструменте, пения в хоре, участия в оркестре, ансамбле происходит активная музыкотерапия. Более того, перед исполнителями ставятся задачи более высокого уровня: не просто исполнить музыкальное произведение с целью эмоционального переживания, а исполнить его качественно, т.е. в соответствии со стилем, характером произведения, тем самым развивая художественный вкус ученика. Пассивная музыкотерапия имеет место на занятиях по слушанию музыки, где дети могут, не только познакомиться с лучшими образцами музыкальной классики, но и составить о них собственное впечатление, выразить его на бумаге. Этот метод, названный известным психотерапевтом Г.К.Лейнером «кататимным переживанием образов», основан на рисовании представляемых образов при прослушивании музыки.

На занятиях по музыкальной литературе наряду с элементами пассивной музыкотерапии происходит и развитие логического мышления детей, памяти, а также эстетического вкуса. Одним из современных психологов и музыкальных терапевтов Германии Кристофером Рюгером была написана книга «Домашняя музыкальная аптечка», в которую вошли классические музыкальные произведения разных эпох. Для уменьшения агрессии автор книги советует слушать оркестровую картину «Ледовое побоище» из кантаты «Александр Невский» С.С. Прокофьева; Для преодоления депрессии, чувства одиночества и усталости – первую часть из Первой симфонии П.И. Чайковского; для преодоления бессонницы – пьесу К. Дебюсси «Лунный свет».

Занятия музыкой приносят пользу не только эмоциональному состоянию ребенка, но и развивают его интеллектуально. Как справедливо отмечает профессор РАМ им. Гнесиных Д.К. Кирнарская, занимаясь музыкой, ребенок развивает математические способности. Он пространственно мыслит, попадая на нужные клавиши, манипулирует абстрактными звуковыми фигурами, запоминая нотный текст, и знает, что в музыкальной пьесе, как в математическом доказательстве: ни убавить, ни прибавить.

Неоценимый вклад в умственное развитие ребенка вносит игра на фортепиано. Этот инструмент, оснащенный четкой иерархической структурой (Например, октавы и входящие в них клавиши), как нельзя лучше влияет на способность к освоению компьютерных технологий, на повышение уровня структурного мышления. Это также подтвер-

ждается исследованиями виднейших ученых. Когда ваш ребенок (или ученик), занимающийся в музыкальной школе, вдруг начинает проявлять способности в области точных наук, гуманитарных дисциплин или просто станет интеллигентным, образованным и воспитанным человеком, вы смело можете сказать, что большую роль в формировании его личности сыграла именно музыка.

Список литературы

1. И. Короп «Законы Радости. Исцеление, словом и музыкой». М.; «Открытый Мир», 2008.
2. В. Элькин «Человек и мелодия». М.; 2011.
3. Б. Анисимов, А. Кузнецов. «Лечебный эффект метода музыкально-резонансной терапии». М.; 2006.
4. Грехэм Дикерсон «Введение в музыкотерапию». Великобритания, 2007.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КЛАССАХ ДШИ

В. Н. Царик

Преподаватель домры и гитары МАОУДОД «ДШИ № 3», г. Томск

Важнейшим условием формирования исполнительского мастерства является образование функциональных связей между художественным мышлением, слухом – с одной стороны и сферой движения с – другой. Практическая реализация названного принципа была всегда не простой задачей. Её решение зависело от уровня развития музыкальной культуры, от требований, которые общественная жизнь предъявляла к музыкантам. В 16-17 веках универсальный тип музыканта, соединяющий в одном лице композитора, исполнителя, педагога, являлся типичным порождением Ренессанса, утверждавшим в качестве идеала разносторонне образованного человека. В этот период инструментальная педагогика может рассматриваться как образец первичного синтеза художественного и технического воспитания исполнителя.[1, 2] Современная музыкальная педагогика предлагает большой выбор разнообразных методик преподавания. Главной из основополагающих тенденций является не только обучение детей знаниям и навыкам, но и формирование у каждого ребенка обще-эстетической и музыкально-творческой культуры.

Курс начального обучения игре на музыкальном инструменте предусматривает формирование исполнительских навыков, максимального использования выразительных возможностей инструмента, воспитание у учащихся умения раскрывать идейно-художественный замысел произведения. Перед преподавателем стоит задача не только развить исполнительские навыки ученика, его способностей, а так же формирование мотивации к учебной деятельности. Следует поощрять инициативу, не навязывать своего мнения, давать возможность высказывать учащимся своё мнение.

На первых уроках обучения учащиеся получают общие сведения об устройстве инструмента, основные правила посадки, постановки игрового аппарата, первоначальные навыки игры. В начальном обучении необходим так называемый « принцип наглядности». Ученик перед началом работы над произведением сможет увидеть конечный результат. Проигранное педагогом произведение, либо прослушивание записи расширит круг представлений ученика, даст ему возможность понять музыкальный образ произведения и усвоить игровые приёмы, способствующие достижению музыкально-художественного результата. Но нельзя переоценивать значение показа. Это лишь способ активировать у ученика мышление и восприятие музыкальной стороны произведения.

Репертуар должен подбираться так, чтобы он помогал формировать свободный игровой аппарат, приобретались нужные навыки. Исходя из своего опыта работы, я стараюсь построить работу так, чтобы у учащихся формировались игровые навыки без лишних движений и зажима, использую последовательность в приобретении навыков. Большое значение имеет работа над конструктивным материалом, ведь разнообразные виды гамм, арпеджио и упражнений необходимы для становления профессиональных исполнительских навыков и приёмов. Овладевая ими, учащийся быстрее привыкнет к инструменту, особенностям аппликатуры и сможет приблизиться к изучению виртуозных произведений. Особое внимание нужно уделять звукоизвлечению и средствам музыкальной выразительности.

Для развития музыкального слуха, памяти и закрепления навыков игры следует упражняться в подборе мелодий по слуху. Подбор по слуху развивает творческую активность и фантазию, обогащает художественный мир учащихся. Воспитание творческих навыков – неотъемлемый элемент каждого урока, так как ребенок раскрепощается психологически, становятся смелее при выполнении практических музыкальных заданий, учится принимать быстрые решения, аналитически мыслить. Творческие упражнения активизируют слуховое внимание, воспитывают вкус, наблюдательность, а также конечно тренируют различные стороны музыкального слуха – ладоинтонационного, гармонического, чувства метроритма, музыкальную память, чувство формы.

Интересными формами развития творческих навыков является импровизация и сочинение. Безусловно, воспитание и развитие творческих навыков на первом этапе, подготавливает определенную базу для решения более сложных задач на последующих этапах. Чем плодотворнее был урок, тем качественнее будет домашняя работа. В конце каждого занятия учащийся должен четко осознавать своё домашнее задание, доступное для выполнения. Задаваемый материал должен быть доступным, но не упрощённым, так как упрощённое задание не развивает ученика, а снижает интерес к занятиям. От системности и последовательности учебного процесса, доступности изложения материала зависит прочность и глубина знаний учащихся. Обязательна регулярная проверка домашнего задания в начале следующего урока.

Одна из важнейших задач исполнительской педагогики состоит в том, чтобы воспитать у учащегося личностное отношение к музыкальному произведению, умение создавать собственное представление о его образном содержании, строить это представление на фундаменте исполнительского опыта, всего богатства жизненных и художественно – эстетических представлений. Внутренний мир исполнителя, его художественное мышление формируются не обособленно, а в единстве с моторикой.[2,5] Найти художественный образ исполнитель может, только располагая определёнными ресурсами техники, базовыми навыками.

Список литературы

1. Петрушин В. Музыкальная психология. – М.: 1997.
2. Старчеус М. Слух музыканта. – М.: 2003.

ИНТЕГРАТИВНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО И ХОРА

О. С. Чернявская, Е.С. Жданова*

*преподаватель хоровых дисциплин и вокала МАОУДОД ДШИ № 4,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МАОУДОД ДШИ № 4 г. Томска

Важной составляющей в системе музыкального и эстетического образования в нашей стране являются музыкальные школы и школы искусств – та область образования, где столетиями складывались традиции, опыт педагогического мастерства передавался из поколения в поколение, обогащаясь новыми тенденциями современности. Несмотря на это, в настоящее время музыкально-художественным учреждениям сложно выдержать конкуренцию с современными специализациями и направлениями. Непроизвольно обучение музыкальным наукам отодвинулось на второй план, уступая место вновь возникшим перспективным занятиям.

Распространенная проблема музыкального образования сегодня – поверхностное знакомство с музыкой, изучение лишь актуального предмета для ребенка, например специального инструмента или вокала. Другие же дисциплины – хор, сольфеджио, музыкальная литература – часто остаются без должного внимания. Ломается сама система музыкального образования, падает уровень художественной культуры среди подрастающего поколения, цель – воспитание и раскрытие музыкальности, исполнительских навыков – остается не достигнутой. Поэтому в современной ситуации преподавателям хора, сольфеджио необходимо не только не потерять ценный опыт из профессиональных завоеваний музыкальной педагогики прошлых веков, но и выработать более совершенную и качественную систему музыкального воспитания, тем самым обогатить новыми идеями содержание учебно-воспитательной работы.

В связи с этим особенной актуальностью пользуются интегрированные уроки, где дисциплины не просто дополняют друг друга, а раскрывают сущность и глубинный смысл каждого, помогают в познании окружающего мира, в целостном его восприятии, развивают способность к творческому мышлению, устраняют проблему обрывочности, разорванности и неостребованности полученных знаний. Полноценным музыкантом может стать лишь тот, кто будет заниматься музыкой комплексно, по принципу синтеза: одновременно и теорией, и исполнительством, и композицией. Синтез трёх компонентов внутри каждого вида музыкальной деятельности – музыкальная теория, музыкальный слух, музыкальная практика – всегда и во всём связаны между собой; так образуется органический сплав, без которого воспитание музыканта не может быть полноценным. Безусловно, это усложняет процесс, но это и делает его действенным, интересным, увлекательным для ребенка, способствует формированию целостной личности.

Необходимое условие выразительного художественного исполнения – устойчивая певческая интонация. Именно в этом направлении, как правило, ведется работа как преподавателя хора, так и преподавателя сольфеджио. Известный дирижер Н.В. Романовский писал: «Фальшивое пение слушать нельзя. Вне строя – нет музыки» [1,74]. Общая проблема диктует необходимость совместного решения и совместной работы преподавателей хора и сольфеджио. Необходимо разработать систему упражнений, методов, приемов, которые с одной стороны, развивали бы внутренний слух учащихся, чистоту интонации, с другой – были направлены на повышения уровня вокально-исполнительской культуры хора. Работа должна быть выстроена таким образом, чтобы ребенок понимал взаимосвязь предметов, осознавал проникновение одного предмета в другой.

Выбор упражнений может быть самым разнообразным: это унисонное пение гамм, их отрезков, тетракордов, трезвучий, секвенций, выполнение упражнений на все гласные и слоги, в различных динамических напряжениях, на равномерное усиление и ослабления звучания. В певческой воспитательной работе не раз была доказана эффективность использования гамм, трезвучий мажорного и минорного звукоряда.

Трезвучия и движение по отдельным отрезкам звукоряда представляют наиболее типичные и часто встречающиеся мелодические обороты в произведениях. Поэтому хористы должны уметь правильно и чисто петь мажорный и минорный звукоряды, их отдельные отрезки ступени. Упражнения на этом музыкальном материале, развивают ладовое чувство, способствуют лучшему усвоению репертуара.

Поступенное движение голоса и пение трезвучий удобны в вокальном отношении; большие скачки, требующие резкой перестройки голосового аппарата, неудобны и трудны.

Кроме того, для овладения вокально-техническими навыками на хоровых занятиях в ДШИ используются музыкальные произведения в качестве материала для вокальных упражнений, тем самым воспитывается слух и голос певцов хора на художественно оформленном, ос-

мысленном, образном материале. При этом эмоциональные переживания, вызываемые конкретным содержанием произведения, ускоряют развитие исполнительских навыков и ставят их в непосредственную связь с соответствующими конкретными художественными задачами. Большое значение имеет не только тщательный отбор, но и методическая целесообразность, использование упражнений с определённой направленностью. В работе над упражнениями необходимо воспитывать у певцов хора сознательное отношение к формированию звука, к приобретению и фиксации певческих навыков.

На уроках сольфеджио при работе с вокально-интонационными упражнениями, чтением с листа, пением под аккомпанемент необходимо также добиваться осмысления текста. Для этого сначала следует проанализировать смысловую структуру и интонационную логику номера. Перед этим необходимо научить ребенка строению мелодии, чтобы он четко осознавал ее структуру, чувствовал взаимосвязь интонационных линий, схему ее развития от зарождения до логического завершения.

Смена дыхания при сольфеджировании должна неразрывно сочетаться с фразировкой и общей выразительностью исполнения. Любой музыкальный образец, предназначенный для разучивания, надо подвергать разбору. Преподаватель должен обращать внимание учащихся при разучивании ими любого примера на важность точного установления моментов смены дыхания. Задавая учащимся мелодии для анализа и разучивания, следует спрашивать с них самостоятельную расстановку цезур, в соответствии с содержанием музыки. На занятиях по сольфеджио преподаватель не должен упускать из виду художественную сторону исполнения. Требовать много нельзя, но самые элементарные динамические оттенки ученики должны соблюдать.

Использование материала вокальных номеров со словами также сыграет положительную роль. Это содействует восприятию учащимися музыкального образа (содержания) и облегчает им запоминание музыкального текста. Кроме того, на таких образцах ученикам легче понять членение музыкальной речи.

Выбирая материал для уроков сольфеджио, необходимо использовать фрагменты из музыкальных произведений. Это, с одной стороны, обогатит вокально-интонационную базу детей, с другой, познакомит со стилистическими особенностями той или иной эпохи. При этом необходимо делать акцент на музыкальность, выразительность, художественное исполнение. Не менее важно сформировать представление об образном строе произведения. Ведь одна и та же мелодия будет звучать по-разному, если ее исполнить лирически или эпически, торжественно или патриотически.

Формирование целостной личности музыканта, воспитание его художественно-эстетического вкуса невозможно без концертной деятельности и правильно выбранного репертуара. Репертуар определяет лицо коллектива и является базисом, формирующим музыкальные интересы, вкусы, потребности и исполнительскую культуру хора,

призван решать задачи, направленные на развитие и совершенствование качества хорового звучания. Особое предпочтение отдаётся классической музыке, исполнение которой требует строгого соблюдения стиля, указанных в нотном тексте штрихов, темпов, динамики. Желательно, чтобы в репертуаре хора преобладала музыка *a capella*. Пение без сопровождения как методический приём, даёт положительный результат в формировании мелодического, гармонического слуха, воспитывает вокальный слух, совершенствует качество звука, направленность на улучшение исполнительской культуры. Даже те произведения, которые исполняются с сопровождением, полезно проработать *a capella*

в нескольких удобных тональностях. Начинать следует с произведений, имеющих ясную ладовую основу и чёткое метроритмическое развитие, удобную tessitura и спокойную динамику, несложную фактуру изложения и простые средства музыкального языка. Всё это в целом, в систематической последовательности и планомерном движении направлено на обогащение содержания учебно-воспитательной работы в детском хоре. Артистическая музыкальная деятельность приводит к раскрепощению личности хориста, к лучшему выявлению его индивидуальных качеств, предоставляет широкие возможности для самопроявления и надолго оставляет радостные впечатления от хоровых занятий.

Так, в основе содержания педагогического процесса в хоровом классе ДШИ лежит комплексный подход к обучению детей хоровому пению и сольфеджио. Организация образовательного процесса содержит метод интеграции различных видов деятельности, где главным является развитие творческих задатков детей, приём взаимодействия музыки, слова и движений. Метод интеграции направлен на воспитание певческой культуры, эмоционального отклика детей, на формирование музыкально-слуховых представлений.

Список литературы

1. Воспитание музыкой/ Сост. Т. Вендрова, И. Пигарева. – М., 1991г. -128с.
2. Апраксина. О. Выявление неверно поющих детей и методы работы с ними. Музыкальное воспитание в школе. – Вып.10. – М., 1992г.-27с.
3. Вахромеев В. А. Вопросы методики преподавания сольфеджио в ДМШ. – М.: Музыка, 1978
4. Давыдова Е. В. Методика преподавания сольфеджио. – М.:Музыка,1975. – 158с.

СОДЕРЖАНИЕ

ФЁДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН (К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ) <i>С. Н. Кравченко</i>	3
РОЛЬ ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА В РАСКРЫТИИ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ <i>Т. А. Абрамочкина</i>	5
КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ КОНЦЕРТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ ДМШ <i>Е. С. Антоненко, Е. В. Чугина</i>	8
ПРИЧИНЫ ГОЛОСОВЫХ ЗАТРУДНЕНИЙ «ГУДОШНИКОВ» И МЕТОДЫ РАБОТЫ С НИМИ <i>Ю. М. Байгулова</i>	12
ВЕЛИКИЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ОПЕРНЫЙ ПЕВЕЦ <i>Г. В. Брацук</i>	14
РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА <i>И. И. Букреева</i>	18
МУЗЫКАЛЬНО-ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ ТРИЗ С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА <i>А. В. Васильева</i>	20
РОЛЬ УЧИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ <i>И. С. Втюрина, В. В. Шитикова*</i>	23
ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ И ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ <i>А. М. Дерябина</i>	26
ТВОРЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ <i>Н. А. Дмитрова</i>	30
ФОЛЬКЛОРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЦЕССАХ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ <i>Г. М. Дробышевская</i>	32
ФОРМИРОВАНИЕ ПИАНИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ И ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО <i>О. А. Курпита</i>	36
ЛЕЧЕНИЕ ПЕНИЕМ – ВОКАЛОТЕРАПИЯ <i>З. Н. Комарова</i>	40
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО <i>Т. Г. Куланачева</i>	43
МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ДОШКОЛЬНИКОВ В ЦЕНТРЕ СИБИРСКОГО ФОЛЬКЛора Г. ТОМСКА <i>П. С. Латышева</i>	48
РАЗВИТИЕ ДЕТСКОГО ГОЛОСА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ <i>Я. Р. Лебедикова</i>	53

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ РАБОТА С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА <i>Т. Н. Левицкая</i>	56
РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ <i>О. А. Метелёва</i>	60
ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ПОДБОРЕ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ ГИТАРИСТОВ (ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СБОРНИКА «ВЕТЕР ДАЛЁКИХ СТРАНСТВИЙ») <i>О. А. Нестерович., А. В. Иванова</i>	62
РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛУХА И НАВЫКОВ МНОГОГОЛОСНОГО ПЕНИЯ В ДЕТСКОМ ХОРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ <i>А.С. Пинжина</i>	65
ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАБОТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА МБОУ ДОД «ЦЕНТР ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА» <i>А. С. Полтаранина, Е. В. Князева</i>	68
РОЛЬ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ЭФФЕКТИВНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ОБЛАСТИ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ <i>И. В. Рудин, Е. А. Каюмова, В. Н. Царев</i>	71
МУЗЫКОТЕРАПИЯ КАК ОСОБЫЙ ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЙ МЕТОД ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ <i>Н. В. Скурневская</i>	74
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КЛАССАХ ДШИ <i>В. Н. Царик</i>	77
ИНТЕГРАТИВНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО И ХОРА <i>О. С. Чернявская, Е. С. Жданова</i>	79

Научное издание

I ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ВОПРОСЫ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ
В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. И. ШАЛЯПИНА

(20–23 марта 2013 года)

Технический редактор: Г. В. Белозёрова. Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте
Бумага: офсетная. Печать: трафаретная. Формат: 60×84¹/₆. Тираж: 500 экз.
Сдано в печать: 05.09.2013. Усл. печ. л.: 4,88. Уч. изд. л.: 5,43. Заказ: 754/н

Издательство Томского государственного педагогического университета
634061, г. Томск, ул. Киевская, 60
Отпечатано в типографии Издательства ТГПУ
г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (3822) 52–12–93. E-mail: tipograf@tspu.edu.ru
