

Министерство культуры Ставропольского края

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Ставропольского края «Ставропольский краевой музыкальный колледж им. В.И. Сафонова (г. Минеральные Воды)
(ГБПОУ СК СКМК им. Сафонова)

Методические материалы

**из сборника научных статей преподавателей ГБПОУ СК СКМК им. Сафонова
«Повышение качества подготовки специалистов среднего звена отрасли
культуры как вектор развития среднего профессионального образования»**

Рецензия

на сборник учебных, методических, научных и публицистических материалов «Профессиональное образование в сфере культуры и искусства. Повышение качества подготовки специалистов среднего звена отрасли культуры как вектор развития среднего профессионального образования» государственного бюджетного образовательного учреждения среднего профессионального образования Ставропольского края «Ставропольский краевой музыкальный колледж им. В.И. Сафонова (г. Минеральные Воды)»

Настоящий сборник включает методические рекомендации, учебные пособия, практикумы, хрестоматийные, научные материалы преподавателей, разработанные на основе личного педагогического опыта, информационные и художественно-публицистические статьи обучающихся.

Все материалы соответствуют психолого-педагогическим требованиям и требованиям федеральных государственных стандартов среднего профессионального образования. Их тематика и содержание, отвечающие запросам современной музыкальной педагогики, характеризуются актуальностью, методической обоснованностью и научным уровнем изложения материала.

Издание целесообразно использовать в качестве дополнительных пособий преподавателям образовательных организаций среднего профессионального образования отрасли культуры и обучающимся по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культура*.

Рецензенты:

Шевляков Е.Г. – профессор кафедры истории музыки ГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова», доктор искусствоведения, академик Российской академии гуманитарных наук, член Союза композиторов России, член Союза музыкальных деятелей России

Ахмедагаев М.М. – заведующий кафедрой народных инструментов ГБОУ ВПО «Северо-Кавказский институт искусств», профессор, Заслуженный работник культуры Республики Дагестан

Арзуманян К.В. – заместитель директора по методической работе ГБОУ ДПО СК «Центр профессиональной переподготовки и повышения квалификации работников культуры, искусства и кино»

**ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЙ ЦЕЛЕВОЙ ПРОГРАММЫ
«КУЛЬТУРЫ РОССИИ» В ЧАСТИ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ПРОЕКТА «ПОДДЕРЖКА
МОЛОДЫХ ДАРОВАНИЙ»**

Агаева С. И., преподаватель

На современном этапе развития нашего государства в общественном сознании начинает формироваться понимание того, что переход в век наукоемких технологий не возможен без сохранения и умножения интеллектуального потенциала страны. В стратегии новой образовательной системы одной из важнейших задач признается создание условий для творческой самореализации личности, что серьезно меняет отношение к обучающимся, проявляющим неординарные способности, поскольку развитие одаренности актуально как для отдельной личности, так и для общества в целом.

Разгадку тайны одаренности к искусству следует искать не только в индивидуальных возможностях ребенка, но и в том, каким образом он их раскрывает. Музыкальная одаренность – высшее комплексное проявление способностей, что выражается в блестящем музыкальном слухе, феноменальной памяти, пластичном, скоординированном двигательном аппарате, высоком уровне обучаемости, большой работоспособности.

Подлинная одаренность проявляет себя через творческое мышление и творческие способности. Соотношение способностей и одаренности неповторимо индивидуально, но в тоже время зависят от возраста.

Одаренность в детском возрасте обнаруживается, прежде всего, яркими музыкальными способностями, в юношеском же – обращает на себя внимание индивидуальностью музыкального самопроявления. Творческая одаренность выявляется наиболее отчетливо на подходе к периоду музыкальной зрелости.

Отдельные формы одаренности появляются последовательно в разные периоды развития. Раньше всего раскрывается виртуозно-техническое музыкальное дарование (психомоторика), которое опирается на природные способности. На следующей возрастной ступени развития раскрывается дар интерпретатора, т.е.

способности глубокого понимания и индивидуального прочтения музыки, и только затем – творческая одаренность, расцвет которой наступает между двадцатью и тридцатью годами.

Существуют различные критерии оценки музыкальных способностей и одаренности.

Возрастной критерий: ребенок или подросток может легко и успешно делать нечто, чего не умеют делать его сверстники.

Абсолютный критерий: для музыканта истинная одаренность обнаруживает себя в своеобразии, свободе и продуктивности музыкального самовыражения, в даре «уметь раньше, чем знать».

Выдающиеся музыкальные способности обнаруживаются, как правило, у ребенка до семи лет. С самого раннего возраста эти дети отличаются повышенным любопытством в отношении любых звучащих объектов. В два-три года хорошо различают все мелодии, часто хорошо интонируют. Узнав названия нот, интервалов, аккордов быстро их запоминают, рано и свободно читают с листа, причем осмысленно и выразительно. Одаренные дети способны интенсивно концентрироваться на музыкальных занятиях, рано проявляют способность подбирать на инструменте по слуху. Сравнительно легко такие дети овладевают двигательной техникой. Рано наблюдается склонность подбирать и фантазировать на инструменте. К девяти-десяти годам одаренные дети начинают остро чувствовать различные проявления прекрасного, их эстетическое чувство обретает художественную определенность.

Многое из вышперечисленного выступает как более или менее часто встречающаяся индивидуальная особенность, нежели как закономерный симптом музыкальной одаренности.

Музыкальная одаренность – это сложноорганизованное, многокомпонентное явление, в котором специальные задатки и способности индивидуально сочетаются с общими свойствами и индивидуально-личностными качествами музыканта.

Общая закономерность музыкального развития такова: более простые музыкальные способности развиваются и стабилизируются раньше, более сложные

– позднее, но гораздо быстрее. В психологическом плане музыкальное развитие определяется скоростью прохождения этапов развития.

Из исторического и педагогического опыта известно, что овладеть музыкальным инструментом профессионально можно только до определенного возраста – до двенадцати-тринадцати лет, поскольку позднее такое овладение будет затруднено.

Этот период считают периодом музыкальной сензитивности. Сензитивный период – период, когда те или иные воздействия оказывают большое влияние на развитие в целом, чем до или после него.

Интенсивность обучения музыке сказывается и на общем уровне развития ребенка. Дети быстрее сосредоточиваются, становятся более внимательными, выносливыми, лучше координированными.

Музыка, являясь частью личной среды, оказывает воздействие на развитие ребенка, объединяя психологический опыт ребенка в единое целое.

Одаренные люди часто подчеркивают роль музыкальной среды или музыкально-слуховых впечатлений в раннем детстве. Музыка, будучи не только искусством, но и особой психологической культурой чувствования и мышления, формирует человека.

С самых первых занятий ребенок сталкивается с многозначностью самой музыки и музыкальных занятий.

Музыка – это игра, самовыражение в звуках, но одновременно труд и дисциплина, требующее некоего единения. Главное на начальном этапе – сохранить радость и удовольствие от игры на инструменте. Лишь позже музыкант учится получать наслаждение самим процессом творческой работы. Музыкальная одаренность часто связана у детей с повышенной нервозностью. Профессиональные занятия создают перегрузку их нервной системы, поэтому необходима большая осторожность и внимание со стороны преподавателя к этому фактору.

Занимаясь с одаренными детьми, педагог должен понимать и осознавать сложность и ответственность дела, которым он занимается – миссией воспитания будущих музыкантов.

Проблемы выявления и обучения детей, одаренных в области музыкального искусства, рассматриваются и решаются в колледже с учетом методической целесообразности и сложившихся традиций преподавания.

В первую очередь эти вопросы курируются на этапе педагогической практики, где одаренные дети, обучаясь у студентов колледжа, находятся под пристальным вниманием опытных педагогов, благодаря чему с первых лет обучения ребенок получает навыки профессиональной ориентации.

Как правило, эти дети поступают в колледж для обучения по программам среднего профессионального образования по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культуры*, а в дальнейшем – в учебные заведения высшего образования.

Таким образом функционирует давно сложившаяся в России система профессиональных контактов всех звеньев музыкального образования – детская музыкальная школа – среднее профессиональное образование – высшее профессиональное образование.

Анализ и обобщение длительного опыта работы преподавателей, занимающихся музыкальным образованием одаренных детей, позволили сделать следующие выводы о необходимости:

- формирования художественно ориентированной среды, расширения кругозора, стимулирования общего развития, творческого участия, организации и самоорганизации деятельности ребенка;

- педагогической поддержки личностной эмоциональной и когнитивной сфер, предполагающих формирование характера, воли ребенка, необходимости его общего интеллектуального развития, лежащего в основе развития специальных способностей.

В работе педагогов это выражается во взаимодействии и сотрудничестве с ребенком, в стимулировании его работоспособности, трудолюбия, самостоятельности, предоставления ему возможностей для самовыражения и самопознания.

Необходимо формировать мотивацию деятельности, т.к. она обеспечивает возникновение положительного эмоционального фона и направленности на развитие таких волевых качеств, как упорство, настойчивость, целеустремленность, организованность, что создает условия для развития способностей.

В системе специальной подготовки музыканта-исполнителя нередко доминирует ориентация на овладение исполнительской техникой. Однако, акцентирование внимания лишь на технической стороне в процессе обучения нивелирует уникальность, проявление одаренности юного музыканта. Техника исполнения занимает в искусстве подчиненное эстетическому замыслу место. Вместе с тем, замысел композитора приобретает значимость лишь в мастерском воплощении. Следовательно, центром педагогического процесса должна быть индивидуальность обучающегося, а не музыкальное произведение, не учебный процесс, не исполнительская техника.

Преподавателю необходимо искать методы вовлечения одаренного ребенка в процесс творческой деятельности, в прочтение музыкальных текстов, личностное воспроизведение их музыкального образа. Специальные знания, умения, навыки приобретают творческое значение только тогда, когда полностью поступают на службу к качествам более высокого порядка. Если же эти средства в течение всех лет обучения в детской музыкальной школе и колледже усваивались как самоцель, то подчинить их созданию музыкального образа будет трудно.

Главным условием развития одаренности должно быть развитие творческого воображения и эстетической позиции исполнителя, при этом необходимо создавать условия, направленные на реализацию принципов педагогики сотрудничества, обнаружения смысла, развития одаренности.

Подобный диалог в процессе обучения находит свое воплощение в различных формах:

- диалог между ребенком и наставником;
- диалог между ребенком и исполняемым им произведением, следовательно, композитором;
- диалог между ребенком - исполнителем и слушателями;

– диалог между различными музыкальными культурами, поскольку в педагогическом репертуаре присутствуют произведения композиторов различных стран, эпох.

В дальнейшем при обучении в колледже одаренные обучающиеся уже в качестве студентов попадают в особую развивающую среду, характеризующуюся переходом на гуманитарную образовательную парадигму, личностно ориентированное обучение, непрерывность образовательного пространства, предоставление юному исполнителю свободы выбора собственной образовательной траектории.

Развитие одаренности опирается на жизненный, в том числе и музыкальный опыт обучающегося, взаимодействие индивидуальных и групповых форм занятий, вовлечение в ситуации, требующие выражение позиции слушателя, критика, исполнителя, педагога, участия в концертах, конкурсах, музыкальных вечерах, методических конференциях.

В работе со студентами по профилю *Фортепиано* преподаватели используют различные формы организации учебной и внеклассной работы для введения их в профессиональную деятельность:

- участие в концертах класса, колледжа, городских и региональных мероприятиях;
- творческие турнирные формы различного уровня – краевые, региональные, всероссийские, международные;
- участие в студенческих методических конференциях в качестве докладчиков;
- участие в проведении мастер-классов с ведущими профессорами отечественных консерваторий;
- участие в концертно-просветительской деятельности региона Кавказских Минеральных Вод и Ставропольского края;
- участие в подготовке и проведении музыкального фестиваля «Русская зима», где участвуют в качестве исполнителей, организаторов и ведущих;

– участие в подготовке и проведении региональных конкурсов юных пианистов детских музыкальных школ;

– участие в проведении и подготовке мероприятий к государственным праздникам, историческим датам, тематических литературно-поэтических вечеров и музыкальных культурно-просветительских мероприятий.

Одаренной молодежи предоставляется возможность выступления в качестве исполнителей, исследователей, критиков и организаторов концертных мероприятий, в которых они проявляют свои профессиональные навыки, знания в области отечественной и мировой культуры.

В настоящее время в колледже уже внедряются в практику элементы системной работы с одаренными детьми и молодежью, для чего организовано профессиональное сообщество преподавателей колледжа и детских музыкальных школ (детских школ искусств), способное выявлять уже в младшем школьном возрасте детей, обладающих высоким творческим потенциалом.

Обучение таких детей по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области искусств в образовательных организациях дополнительного образования взято под контроль профильными предметно-цикловыми комиссиями колледжа.

Совместно с педагогами-наставниками преподаватели сферы среднего профессионального образования формируют перспективные планы обучения одаренных детей, репертуарные списки, наиболее соответствующие творческим склонностям и предпочтениям ребенка, его базисный тезаурус и, в конечном счете, профессиональную ориентацию.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛНЕНИЮ НА БАЯНЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ И.С. БАХА

Белов В.П., Титова И.Э., преподаватели

В обучении специалистов среднего звена отрасли культуры, обучающегося по

специальности 53.02.03 *Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)*: *Инструменты народного оркестра*, формировании их творческой индивидуальности и совершенствовании мастерства большую роль играет репертуар, над которым они работают в процессе обучения. Настоящие рекомендации обобщают личный педагогический опыт преподавателей по вопросам исполнительства на баяне полифонической музыки на примере сочинений И.С.Баха. Сложный полифонический склад, разнообразие имитационной техники и вертикально-подвижного контрапункта, философское и нравственно-этическое содержание музыки, ее высокие художественные образы, музыкальный язык эпохи барокко должны стать для обучающегося привычными и понятными. Значительна роль работы над полифонией для слухового воспитания и достижения тембрового разнообразия звучания; бесспорную пользу приносит работа над полифоническими произведениями в области технического мастерства, вырабатывающая точность и воспитывающая внимание к ведению меха.

Специфика исполнительской интерпретации музыки И.С.Баха требует особого подхода, поскольку в оригинале она предназначалась для органа, клавира, оркестра.

Начинать работу над произведениями И.С.Баха следует с прослушивания выбранного произведения в различных исполнительских интерпретациях, в том числе в различных инструментальных составах. Благодаря этому перед обучающимся начинает вырисовываться некий исполнительский эталон, который на уровне подсознания заостряет внимание на преодолении технических трудностей, встречающихся в данном сочинении. Совместно с преподавателем обучающийся должен выбрать из нескольких интерпретаций ту, которая наиболее соответствует характеру исполнения произведения на баяне.

Необходимо отметить, что одно и то же произведение И.С. Баха может иметь несколько транскрипций, предназначенных для разных инструментов. Самым плодовитым составителем своих транскрипций, именуемых в то время пародиями, был сам И.С.Бах. Так композитор стремился к наиболее полному выявлению всех образных возможностей произведения, придавая ему новые тембровые краски.

Другим поводом для переложения было стремление сделать доступным одному исполнителю произведения с изначально сложным исполнительским составом.

Кроме исполнительского назначения И.С.Баха, а вслед за ним и транскрипторы XIX-XX веков, преследовали педагогическую важность этих обработок. Наследие И.С.Баха – это прекрасный педагогический материал, на котором воспитывались многие поколения и пианистов, и баянистов, и аккордеонистов, потому что, разрешая артикуляционные, агогические, регистровые и иные задания, молодой исполнитель приобретает на материале высокохудожественных музыкальных произведений необходимую отточенность мастерства.

Для такого инструмента народного оркестра, как баян, более всего подходит органное творчество великого полифониста, так как сам способ звукоизвлечения на клавишно-духовых народных инструментах близок органному.

При исполнении сочинения И.С.Баха следует помнить о следующем факте: в его рукописях почти полностью отсутствуют исполнительские указания. Что касается динамики, то известно, что композитор употреблял в своих сочинениях лишь три обозначения: *forte*, *piano* и в редких случаях *pianissimo*. Столь же ограниченно в баховских текстах применение темповых определений. Поэтому, если в нотном тексте, который мы предлагаем обучающемуся, имеются указания к исполнению, то подавляющее большинство их не принадлежит И.С.Баху: они привнесены в текст гораздо позднее редакторами, причем, существует ряд противоречащих друг другу редакций. Путем замечаний, сделанных по ходу урока можно зародить интерес к тому, что такое авторский текст (уртекст) и редакторский материал и, тем самым, подвести его к самостоятельному изучению текста.

Обучающиеся должны иметь представление о положительных сторонах и возможных недостатках транскрипций при использовании их в исполнительстве на баяне. Целесообразно рекомендовать для работы над «Хорошо темперированным клавиром» редакции Ф.Бишофа или М.Кроля, при этом следует детально продумывать план исполнения, отражая это в динамических указаниях, фразировочных лигах, штрихах, отсутствующих в тексте данных редакций.

Работая со студентами, преподаватель учитывает, что некоторым редакциям свойственно обилие динамических нюансов. Так, например, редакция «Хорошо темперированного клавира» К.Черни иногда допускает текстовые неточности, а редакция Б. Муджеллини, безусловно, ценная в том, что касается правильности нотного текста, злоупотребляет динамическими указаниями. Б. Муджеллини к тому же склонен затушевывать выразительность контрастного сопоставления музыкальных пластов. Данную характерную особенность музыки И.С. Баха он часто заменяет использованием *diminuendo* для завершения насыщенного по звучанию построения, как бы подготавливая вступление последующего музыкального материала: контрастность сопоставления при этом снижается. Если студенту даются для работы полифонические произведения в редакции, следующей подобным принципам, то педагогу необходимо предварительно снять и указанные в тексте излишние нюансы и плавность динамических переходов, объяснив почему предлагаемый план исполнения больше соответствует музыкальному содержанию, стилю композитора и его замыслу.

При работе над динамикой имеется в виду не попытка имитации на баяне звучности старинных инструментов, а стремление найти на баяне динамические приемы, необходимые для адекватного исполнения полифонических произведений И.С.Баха. Баян имеет возможность заранее зафиксировать нужные ему звуковые краски при нажатии нужных регистров. В динамическом плане основная особенность исполнения музыки И.С.Баха заключается в том, что его сочинения (при всем их многообразии) не терпят нюансовой пестроты. Возможны длительные нарастания, значительные кульминации, большие построения, исполняемые в одном плане звучания, или сопоставления контрастных разделов с контрастной же тембровой, динамической окраской, но не постоянная смена красок. Особой точности прикосновения требует оттенок *piano*. Нередко при исполнении *piano* обучающиеся, сомневаясь в правильности исполнения нюанса, теряют точность прикосновения, ощущение опоры, и в результате звук становится неясным, неопределенным, лишенным тембра.

Нельзя забывать о тембровых контрастах в полифонических сочинениях: изменение силы звука надлежит связывать с уместными тембровыми изменениями; каждое проведение темы фуги или инвенции должно предполагать определенную тембровую характеристику. Иными словами, важно, чтобы обучающийся воспринимал ткань полифонического произведения, как своеобразную красочную палитру, что в значительной мере повышает выразительность исполнения.

Одной из наиболее часто встречающихся трудностей в работе над исполнением сочинений И.С.Баха является расшифровка мелизмов. Принято считать, что из 29 разновидностей мелизмов школы французских клавесинистов рубежа XVII-XVIII веков И.С.Бах использовал 9. В эпоху И.С.Баха существовали две тенденции исполнения мелизмов: в точном соответствии с вариантом расшифровки в музыке французских клавесинистов и в интерпретации, более соответствующей характеру конкретного музыкального произведения. Если учесть, что в редакторских рекомендациях существуют различия, как по поводу количества украшений, так и их расшифровок, то становится ясно, что помочь обучающемуся могут указания преподавателя, его чувство стиля, исполнительского и педагогического опыта. В качестве пособий по расшифровке и исполнению мелизматике можно рекомендовать:

статью Л.И.Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой приводятся ремарки самого И. С. Баха;

серьезное исследование А. Бейшлага «Орнаментика в музыке», рассматривающее вопросы орнаментики в историческом ракурсе и уделяющее значительное внимание расшифровке мелизмов в сочинениях И.С. Баха.

Начинать знакомство с полифонией И.С. Баха целесообразно с несложных произведений, например с пьес из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» – менуэтов, полонезов, маршей.

Что касается способа разучивания полифонических произведений И.С.Баха, то, в первую очередь, рекомендуется поочередное исполнение смысловых фрагментов каждого из голосов с последующим присоединением другого голоса (других голосов). Чаще всего верхний голос этих пьес отличается мелодической

гибкостью, ритмическим разнообразием, чередованием различных штрихов. Нижний же голос обычно ведет хотя и самостоятельную по выразительности, но более сдержанную и плавную линию. Так возникает контраст между двумя голосами. Поскольку нижний голос в одних редакциях предлагается исполнять legato, а в других по преимуществу – non legato, решение о выборе исполнительского штриха нужно принимать в зависимости от жанра и характера музыки конкретного произведения. Имитация, встречающаяся в этих пьесах, должна быть проведена достаточно рельефно, но без нарочитого выделения, подчеркивания, что нарушило бы цельность и плавность голосов. Тщательное изучение разнообразных по полифоническому складу пьес подготовит обучающегося к исполнению более сложной и развернутой полифонии.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО КУРСА «ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – ФОРТЕПИАНО»

Богоявленская С.Л., Земцова Е.М., преподаватели

Междисциплинарный курс «Дополнительный инструмент – фортепиано», изучаемый в соответствии с рабочими учебными планами образовательных программ среднего профессионального образования по специальности углубленной подготовки *53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов): Оркестровые струнные инструменты, Оркестровые духовые и ударные инструменты, Инструменты народного оркестра*, является составной частью профессионального модуля «Исполнительская деятельность». Он предусматривает овладение как теоретическими основами так и практическими навыками игры на инструменте в объеме, нужном для дальнейшей практической деятельности специалистов среднего звена, для которых фортепиано, не являясь специальным инструментом, создает необходимую базу для формирования общих и профессиональных компетенций.

На сегодняшний день контингент образовательных организаций среднего профессионального образования в сфере культуры и искусства составляют обучающиеся, имеющие различный уровень предпрофессиональной подготовки и, следовательно, начальные стартовые возможности. Ряд студентов-оркестрантов, для которых изучение фортепиано в учреждениях дополнительного образования (детских музыкальных школах, детских школах искусств) было необязательным, на раннем этапе обучения в музыкальном колледже (училище) испытывают серьезные трудности при обучении игре на инструменте, являющимся для них не специальным, а дополнительным.

Это, в свою очередь, рождает ряд проблем, с которыми приходится сталкиваться педагогам-музыкантам, обучающим студентов, играющих на струнных, духовых, ударных, народных инструментах.

Методы обучения игре на фортепиано как дополнительном инструменте имеют свои особенности ввиду иной постановки рук, типов исполнительской техники, специфики штриховой культуры. Немаловажное значение здесь имеет иная направленность музыкального воспитания в целом еще в процессе обучения в детской музыкальной школе (детской школе искусств):

при овладении одноголосным инструментом у учащихся линейное мышление становится преобладающим;

гармонический слух недостаточно развит;

в зависимости от диапазона инструмента учащиеся легче ориентируются либо только в верхнем, либо только в нижнем регистре;

чтение нотного текста затруднено слабой ориентацией в басовом ключе (скрипачи, духовики, домристы, балалаечники, гитаристы), неумением быстро перестраиваться в ладотональности (у играющих на транспонирующих инструментах – альтысты, духовики);

преимущественное знание музыки оркестровой или написанной для оригинального инструмента.

Кроме того, нередко возникают проблемы собственно технического характера:

постановка рук и особенности звукоизвлечения, свойственные исполнительской специфике на основном инструменте;

недостаточная растяжка кистей рук;

отсутствие координации при одновременном использовании правой и левой рук.

Поэтому, первым, на что следует обратить внимание преподавателю междисциплинарного курса «Дополнительный инструмент – фортепиано», это то, какие ограничения мешают студенту-инструменталисту в должной степени овладеть фортепиано. Это позволит подобрать наиболее эффективную методику обучения с индивидуальной образовательной траекторией.

Однако, нельзя сводить занятия только к формированию профессиональных исполнительских качеств студента, поскольку без тесной взаимосвязи фортепиано со специальным инструментом и всем комплексом профессиональных модулей практические умения и навыки окажутся ограниченными по диапазону действия, недостаточно универсальными и широкими.

Следующий акцент следует сделать на создании условий для развития активного музыкального мышления, которое по сути своей является творческим процессом. Конечно, любое обучение в дальнейшем может дать некий положительный результат, но решающим моментом для достижения эффективности занятий является творческий подход, позволяющий студенту реализовать свои способности.

В процессе приобретения опыта каждый педагог вырабатывает систему способов обучения игре на фортепиано, которые основаны, прежде всего, на традициях и подкреплены собственной практической деятельностью. Поскольку одним из критериев успешности педагогической работы остается качественное выступление студента на технологическом прослушивании, открытом академическом концерте, экзамене, то нередко значительные усилия педагога и обучающегося тратятся на выучивание необходимого количества музыкальных произведений для публичного исполнения. Подобный инструктивно-репродуктивный метод необходим на ранней стадии обучения игре на фортепиано

студентов-инструменталистов младших курсов музыкального колледжа (училища). В то же время ограничиваться в своей работе лишь требованиями выполнения объема и содержания заданий – точного исполнения нотного текста, грамотной аппликатуры, заданного темпа и динамических оттенков – недопустимо.

Раскрепостить творческие задатки студента и сформировать навыки самостоятельной деятельности поможет метод продуктивного обучения, предполагающего следующие формы занятий:

чтение с листа;

исполнение аккомпанемента к инструментальной и вокальной мелодии;

игра в инструментальном ансамбле;

транспонирование в другие тональности;

подбор по слуху аккомпанемента к мелодии;

подбор по слуху мелодии с аккомпанементом;

элементы импровизации и сочинения.

Занятия по междисциплинарному курсу не должны ограничиваться фортепианным исполнительством: чрезвычайно важно постепенно увеличивать теоретическую насыщенность уроков и формировать навыки самостоятельной работы обучающихся. Позитивную роль здесь может сыграть возрождение традиции домашнего музицирования. С помощью подобной методики интенсивного обучения студент-инструменталист получает значительный объем информации, который в дальнейшем осваивается его практической деятельностью в новое профессиональное качество.

По мере приобретения и развития практических умений круг теоретических знаний расширяется, выстраиваясь в целостную систему, позволяющую студенту самостоятельно формулировать и решать как технические, так и новые художественные задачи. Со временем овладение навыками фортепианной игры будет способствовать развитию гармонического слуха, необходимого для коллективного музицирования – ансамблевого и оркестрового. В определенном смысле на младших курсах обучения фортепианный клави́р может рассматриваться как своего рода переложение симфонической партитуры, отражающий характерные

закономерности музыки гомофонного и полифонического складов со свойственным им разделением музыкальной ткани на функциональные пласты, ассоциирующиеся с оркестровыми группами, инструментами, исполняющими мелодию, гармоническое заполнение, педальные голоса, гармонический бас.

Таким образом, изучение междисциплинарного курса «Дополнительный инструмент – фортепиано», органично встроенного в модуль «Исполнительская деятельность», поможет выпускникам-инструменталистам как специалистам среднего звена осуществлять на должном качественном уровне не только исполнительскую деятельность, включающую сольное, ансамблевое и оркестровое музицирование, но и компетентно заниматься музыкальной педагогикой и репетиционной работой в условиях образовательных организаций дополнительного предпрофессионального образования.

ФОРМЫ АКТИВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ

Газарьян Г.Г., преподаватель

В процессе обучения специалистов среднего звена по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культура* развитие творческих навыков и способностей помимо профессиональных модулей осуществляется в ходе изучения профильных и общепрофессиональных дисциплин, имеющих непосредственное отношение к профилю квалификации. Первоочередное значение для приобретения будущим музыкантам профессиональных компетенций здесь имеют музыкально-теоретические дисциплины, знакомящие обучающихся исполнительских специальностей со средствами воплощения музыкальных образов, типами музыкальных складов и фактуры, гармоническим языком, структурой, принципами развития и особенностями музыкальной драматургии.

В данных методических рекомендациях предлагаются формы продуктивной работы с обучающимися на учебных дисциплинах «Элементарная теория музыки»

и «Гармония», которые должны способствовать воспитанию глубоких теоретических знаний, необходимых не только для развития исполнительской техники, чтения с листа, подбора на слух, но и формирования художественного вкуса и личностных ценностных критериев.

Для глубокой взаимосвязи с профилем специальности при освоении музыкально-теоретических дисциплин следует обратить внимание на следующие факторы:

практическую ориентацию теории музыки на специфику избранной специальности;

отступление от практики схоластического подхода изучения теории музыки по принципу «упражнение ради упражнения»;

акцент на творческую направленность.

Практическая ориентация музыкально-теоретических дисциплин подразумевает наличие у студента теоретических знаний предмета и умение использовать их в процессе своей учебной и будущей профессиональной музыкальной деятельности. Поэтому, необходимо постепенно отказываться от сугубо теоретической системы преподавания и переходить к таким формам и методам, освоив которые, обучающиеся смогут органично перейти от инструктивно-репродуктивного к продуктивному творческому методу.

Естественно, желание обучающегося заниматься творчеством в контексте изучения музыкально-теоретических дисциплин должно быть осознанным и основываться на определенном уровне знаний, умений и навыков. Так, например, в курсе изучения элементарной теории музыки

темы «Метр. Ритм. Темп» можно начать развитие навыков сочинения, предлагая обучающимся подобрать ритмо-формулы на заданные метры в условиях простейших музыкальных жанров (марш, вальс, полька): дробление, суммирование, дробление с замыканием, различные виды синкоп, в том числе ломбардский (александрійский) ритм. При изучении темы «Аккорды» после освоения функциональной системы лада обучающиеся уже способны делать подбор аккомпанемента, используя простейшие виды аккордов (главные трезвучия,

доминантсептаккорд, вводные септаккорды, септаккорд II ступени с обращениями). Тема «Склад. Фактура. Жанр» более предметно закрепляется посредством упражнения на фактурное варьирование, благодаря чему обучающиеся на примере собственных композиций знакомятся с принципом диминуирования, редуцирования и жанровой трансформации. Умение импровизировать как качество, необходимое для музыканта уместно развивать при изучении темы «Секвенция», для чего будет естественным подвергнуть секвенционному развитию понравившийся музыкальный оборот, фрагмент. Тема «Транспозиция» поможет осваивать элементарные концертмейстерские навыки на примере репертуара детской школы искусств или несложных произведений по специальности.

Вышеуказанные творческие формы работы в дальнейшем целесообразно применять в учебной дисциплине «Гармония» с поправкой на более сложный уровень содержания. Помимо них появляется возможность перерастания теоретического анализа гармонического языка музыкальных произведений в формирование навыков стилистической импровизации средствами изучаемых функциональных и фонических оборотов, гармонических приемов разработочного изложения, систем родства тональностей. Как на аудиторных занятиях, так и в условиях самостоятельной работы обучающиеся могут создавать композиции в стилях разных композиторов и даже различных музыкально-художественных эпох, начиная с миниатюр и заканчивая сочинением крупных форм.

Преимущество творческого подхода при усвоении знаний, выработке умений и навыков в сравнении с другими способами и методами, где нет творческого подхода, объясняется различием механизмов мыслительной деятельности. Процесс репродуцирования связан с элементарными мыслительными действиями. Происходит усвоение знаний по типу: педагог объяснил – обучающийся повторил и запомнил, педагог показал – обучающийся скопировал. В отличие от творческого познания, где мыслительные процессы включают в себя такие умственные операции, как сравнение, анализ, сопоставление, репродуцирование обращается к автоматизму памяти; причастность к творческому началу развивает способности к преобразовательной деятельности. Здесь нельзя не согласиться с высказыванием

А.Н. Леонтьева в его работе «Деятельность. Сознание. Личность», что «личность не может развиваться в рамках потребления, ее развитие необходимо предполагает смещение потребностей на созидание, которое одно не знает границ».

Ценность творчества, его функции заключаются не только в результативной стороне, но и в самом процессе, поиске, итогом которого является усвоение знаний и выработка умений и навыков.

Современная психология и педагогика признают, что степени общего творческого развития человека имеет свои пределы, и каждый человек может и должен развивать свои творческие способности до тех уровней, которые отпущены ему природой. Определить же эти уровни можно только непосредственно занявшись творческой деятельностью. Еще выдающийся музыковед А.Н. Сохор утверждал: «Композицией могут и должны заниматься все дети. Задача преподавателя теоретических дисциплин состоит не в том, чтобы всех сделать композиторами, а в том, чтобы максимально развить творческие способности студента, чтобы каждый стал личностью, художником».

Введение творческих методов преподавания различных музыкальных дисциплин, в том числе гармонии, весьма важно, так как помогает понять и раскрыть суть явления в рамках данной дисциплины. Для обучающихся одним из вариантов творческой деятельности может стать музыкальное моделирование. Моделируя объект исследования и совершенствуя его модель, обучающийся шаг за шагом проникает в суть объекта, познает его характерные и существенные свойства.

Самостоятельность в музыкальном моделировании проявляется в умении следовать и реализовывать основные этапы процесса моделирования. Процесс музыкального моделирования состоит из следующих общепринятых этапов:

- определение цели моделирования и постановка задач;
- разработка модели в виде идей, которые фиксируются в виде схем, в том числе ритмических и гармонических, а также описаний логики построения и средств

музыкальной выразительности, и непосредственно характерных особенностей определенного жанра;

– процесс создания модели действуя методом перебора вариантов, сравнения, анализа, сопоставления, суждения. Цель ее создания – проверка соответствия отобранных средств музыкальной выразительности характеристикам объекта, логичность построения модели;

– анализ результатов моделирования – на этом этапе производится сравнение полученной композиционной модели и объекта посредством звукового воспроизведения, и делаются выводы о соответствии полученной модели характеристикам объекта.

Сущность методики музыкального моделирования заключается в освоении и систематизации наиболее характерных и прочно закрепленных в сознании единиц музыкальной речи и отборе наиболее типичных клише для построения заданного образа. Введение моделирования, по сути, есть введение в творчество, которое объединяет имитирование различных стилевых, жанровых образцов и способность выделять, использовать средства музыкальной выразительности, для построения музыкального образа. Это формирует, развивает умение оперировать музыкальными средствами для создания музыкального характера, музыкального образа.

Суть музыкального искусства – выражение образа; он предопределяет всю совокупность музыкальных средств, формируя, в свою очередь, соответствующую интонацию, смысловое «зерно» музыкального произведения. Стержнем музыкального моделирования должно также стать выражение образа с опорой на устойчивые музыкально-слуховые представления, закрепленные в памяти. В творческом процессе музицирования память активизируется, приводя в движение знакомые интонации, накопленные ранее. Именно они, вызывая соответствующий эмоциональный отклик, провоцируют музыкальную деятельность, являясь своеобразным музыкальным стимулом.

**О НЕОБХОДИМОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ПОДХОДА В РАБОТЕ С
ОБУЧАЮЩИМИСЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.04 ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
В ЧАСТИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО КУРСА «ФОРТЕПИАНО, ЧТЕНИЕ С ЛИСТА»**

Лейбиченко М.А., преподаватель

Освоение обучающимися по специальности *53.02.04 Вокальное искусство* междисциплинарного курса «Фортепиано, чтение с листа» из профессионального модуля «Исполнительская и репетиционно-концертная деятельность» нередко сопровождается значительными трудностями, поскольку большая часть их или не имеет начального предпрофессионального образования вообще, или владеет навыками игры на фортепиано достаточно слабо. В то же время ряду студентов-вокалистов, окончивших учреждения дополнительного образования в области инструментального исполнительства, хорового пения, присущи хорошая исполнительская техника, умение читать с листа, подбирать аккомпанемент, играть на слух.

При подобной пестроте предпрофессиональной подготовки успех педагога в значительной мере определяется его индивидуальным подходом к каждому обучающемуся. Для этого необходимо изучать личность студента и его окружающую социальную среду, знать, чем он живет и интересуется. Нет ничего более ошибочного, как, составив вначале об обучающемся определенное мнение, руководствоваться им всецело на протяжении всего периода обучения и забыть о том, что человек, особенно в молодости, способен быстро меняться, что на протяжении иногда небольшого промежутка времени его личные качества могут стать иными.

В каждой индивидуальности есть всегда положительные и отрицательные черты, более или менее ценные элементы. Иногда педагоги концентрируют свое внимание преимущественно на недостатках студентов, и стремясь к гармоничному развитию его личности, прилагают свои усилия, главным образом, к унификации профессиональных качеств. При этом нередко уделяют мало внимания наиболее

ценному, самобытному, что есть в индивидуальности обучающегося. Конечно, важно знать недостатки обучающихся и работать над их устранением. Но достигать этого лучше на основе развития его сильных сторон, мягко педалируя недостатки и избегая жесткой критики.

Как показывает практика, формальное следование параметрам рабочей программы и стремление во что бы то ни стало выполнить предписываемый ею объем работы, не только не дает желаемого, но и приводит к нежелательным результатам. Например, если поступивший на 1 курс не владеет инструментом, с ним бесполезно проводить занятия по выразительному интонированию в контексте незнания расположения нот на клавиатуре. В данном случае следует применить метод обучения игре на фортепиано для начинающих, при этом необходимо учесть конкретные физиологические возможности обучающегося.

Другой пример: обучающийся 2 курса отстает в технике беглости пальцев. Решить эту проблему, дав ему несколько этюдов на мелкую пальцевую технику, вряд ли приведет к устранению недостатка. Опытные преподаватели в таких случаях нередко ищут иного пути. Они стремятся, прежде всего, выяснить причину, приведшую к тому, что работа над техникой была ослаблена. Такой причиной может оказаться отвлечение внимания обучающегося новой областью техники – октавами и аккордами. В таком случае ему полезно дать произведение, включающее крупную и мелкую технику, которое может по-настоящему увлечь обучающегося. Одновременно это может и должно привести к активизации в работе над теми видами мелкой техники, которыми слабо владеют обучающиеся (на основе гамм и этюдов К. Черни).

Встречаются обучающиеся, плохо организующие свою учебную работу. Они небрежны, неаккуратны в выполнении своих обязанностей. Неорганизованность нередко объясняется отсутствием стойкого интереса к делу и слабостью воли. Очевидно, что при работе с такими студентами особенно важно обратить внимание на развитие у них интереса к музыке, к изучаемому произведению.

Иногда успешному развитию вредит чрезмерная застенчивость, скромность, вызывающие эмоциональную скованность, боязнь «раскрыться, развернуться» во

время исполнения. Неуверенность в себе, если ее не преодолеть в юности, будет мешать музыканту на протяжении всей жизни, не даст ему возможности проявить в полной мере природные данные.

Имея дело с такими обучающимися, надо с особой заботой отнестись к тому, чтобы занятия музыкой приносили им побольше удовлетворения и поменьше разочарования, чтобы они ощущали собственный рост, чтобы успехи их окрыляли. Надо использовать малейшую удачу студента в преодолении эмоциональной скованности. Важно поощрять его к смелым творческим поискам. Преодолению застенчивости способствует систематическое участие в концертах.

Некоторым обучающимся недостает инициативы. Скорее всего, это вызвано их привычкой к инструктивно-репродуктивному методу обучения. Первое желание таких обучающихся, когда они приступают к изучению нового произведения – услышать, «как его нужно исполнять». Здесь важно создать условия, при которых они должны были бы систематически проявлять свою самостоятельность. Кроме этого, необходимо чутко улавливать проблески их собственной инициативы.

Чем более одарен студент, тем чаще приходится сталкиваться с яркими и, зачастую, неожиданными проявлениями его индивидуальности. Настоящие таланты встречаются нечасто, поэтому нужно особенно внимательно относиться к их воспитанию и профессиональному развитию. Важно учитывать факторы быстрого продвижения вперед, не сдерживая их развития программными требованиями, рассчитанными на менее одаренных.

Важные проблемы, связанные с индивидуальностью ученика, возникают в процессе работы над музыкальным произведением. Человеку по природе свойственно чувство самостоятельности, а развитие навыков самостоятельной работы протекает успешно лишь в том случае, если обучающийся понимает, какую техническую и художественную цель преследуют указания педагога в плане аппликатуры, динамики и т.д.

Важно систематически использовать широкие обобщения, позволяющие в частном раскрыть закономерности художественных явлений. Эти обобщения должны касаться и методов работы над теми или иными техническими трудностями,

и основных принципов искусства музыканта-интерпретатора, и стилистических особенностей музыкального сочинения. Сделанное обобщение полезно подкреплять примерами, которые могли бы более глубоко и наглядно разъяснить обучающемуся содержание и стилистику исполняемого произведения.

Обобщения педагога значительно лучше усваиваются, если студенту на этой основе предлагается самостоятельно решать различные исполнительские задачи. Они могут быть весьма разнообразными. Например, впервые показав где-нибудь в полифоническом произведении прием связи звуков путем скольжения пальцев с клавиши на клавишу, педагог предлагает студенту найти в том же сочинении другие места, в которых целесообразно использовать аналогичную аппликатуру. Или другой пример: объяснив принцип расшифровки какого-либо относительно сложного украшения, педагог задает обучающемуся расшифровать еще несколько мелизмов в других пьесах. Такие задания не только способствуют лучшему усвоению обобщений и принципов, изложенных педагогом, но и приучают использовать их на практике. Этот метод работы, как показывает практика, приносит отличные результаты.

Очень часто студент проделывает лишнюю и даже вредную работу. Невнимательно разбирая и заучивая ошибки, он потом тратит много времени на их исправление; например, механистически проигрывая несколько раз в темпе уже выученный пассаж, на разучивание которого было потрачено много времени и труда, студент нередко «заигрывает» его, и пассаж перестает выходить. Таких примеров можно привести очень много. Все они свидетельствуют о том, как непродуктивно расходуется драгоценное время занятий, и как важно приложить максимум усилий к тому, чтобы, работая над разрешением той или иной задачи, обучающийся не сводил на нет достигнутое ранее. Много в этом отношении зависит и от преподавателя. Приучая студента рационально работать над устранением какого-либо недостатка, над преодолением определенной трудности, он должен быть подобен врачу, лечащему болезнь и вместе с тем следящему за тем, чтобы применяемое лекарство не оказало вредного воздействия на непораженные части организма.

Успеху самостоятельной работы во многом способствует самоконтроль. Метод самоконтроля состоит в том, что педагог постепенно приучает студента не только слушать свое исполнение, но и контролировать себя в процессе работы там, где скорее всего могут возникнуть ошибки и погрешности исполнения. Но речь идет не о том, чтобы преподаватель время от времени обращал внимание на те или иные типические ошибки и недочеты. Важно добиться их осознания и установления в домашней работе повседневного контроля над их устранением. Это должен быть планомерно осуществляемый метод музыкального воспитания, а не попутные замечания от случая к случаю.

Важно, чтобы обучающийся знал и о том, какие ошибки и недостатки чаще всего встречаются у него самого. Так, одному следует особо обращать внимание на выразительность интонации, другому – остерегаться преувеличенной темповой свободы исполнения, третьему – избегать вульгаризации в интерпретации произведения. Развитие индивидуально направленного типа самоконтроля обучающихся должно быть предметом заботы педагога-наставника.

Для воспитания в обучающихся самостоятельности полезно, чтобы они время от времени сами, без помощи преподавателя, выучивали небольшие произведения.

Реализация всего многогранного плана обучения протекает в значительной мере во время аудиторных занятий. Естественно поэтому, каждый отдельный урок надо рассматривать, как одно из звеньев общей цепи учебного процесса. Реализацию плана воспитания студента хороший преподаватель умеет органично сочетать с выполнением ближайших задач, связанных непосредственно с текущей работой.

Работа над произведением в классе не должна ограничиваться только прослушиванием и высказыванием замечаний по поводу исполнения. Важно, чтобы студент в присутствии преподавателя-наставника поискал нужную звучность, добился лучшего воплощения формы, хорошей педализации и т.д. В процессе этой работы постепенно конкретизируется исполнительский замысел в целом и выявляются отдельные детали, которые до тех пор не были услышаны достаточно рельефно.

Помимо прохождения учебного репертуара, от урока к уроку необходимо систематически заниматься чтением с листа, руководствуясь техническими возможностями каждого студента. Для этого следует подбирать доступные и привлекательные для обучающихся пьесы, а само чтение с листа должно превратиться в личную потребность.

Целый комплекс сложных задач, возникающих перед педагогом во время проведения урока, требует максимальной концентрации его внимания на самом важном и существенном, умения не терять ни одной лишней минуты. Большую помощь в осуществлении этих задач может оказать предварительная подготовка к уроку. Прежде всего, тщательно подбирая каждому студенту учебный репертуар, преподаватель обязан в случае необходимости показательно исполнять его, выбрав наиболее подходящую редакцию, продумав и проставив в нужных местах педаль и удобную аппликатуру. В некоторых случаях полезно наметить план урока, пути исправления каких-либо заранее известных недостатков исполнения, способы работы над трудными местами в произведениях и т.д.

Формы проведения аудиторных занятий весьма разнообразны. Во многом они определяются индивидуальностью педагога – его опытом, методическими воззрениями, вкусовыми пристрастиями, приемами работы. Характерный пример из отечественной музыкальной педагогики: Дж. Фильд относительно мало говорил, но зато много играл, в то время, как А. Рубинштейн много говорил по поводу исполнения, но сам никогда не показывал за инструментом тех произведений, над которыми он работал. Как бы ни были разнообразны формы занятий со студентами, есть некоторые принципы, которые при возможном варьировании должны оставаться стабильными. Обычно полезно начинать работу над тем, что особенно важно на данном этапе и что может занять относительно много времени. Чтению нот и игре гамм лучше уделить время к середине урока, чтобы освежить внимание обучающегося. Преподаватели, осуществляющие эту работу на самый конец занятия, обычно систематически не успевают ее выполнять.

Слушая студента, необходимо хорошо запомнить все особенности его игры и указать на ее достоинства и недостатки. Если очевидно, что обучающийся работал

над пьесой, полезно отметить имеющиеся достижения, чтобы поощрить его и правильно ориентировать в дальнейшей работе.

Не следует слишком загружать внимание студента множеством замечаний. Неопытные педагоги этим часто грешат. Опытный педагог, прежде всего, обращает внимание студента на самое главное – общий характер исполнения, важные детали, грубые ошибки. И лишь постепенно на других занятиях он переходит к менее существенным частностям и второстепенным деталям. На уроке используются различные формы и приемы работы, помогающие студенту понять характер исполняемой музыки и добиться нужных результатов. Чаще всего – это проигрывание педагогом сочинения целиком, во фрагментах и словесные пояснения к нему. Проигрывать сочинение важно потому, что содержание любого, даже самого простого произведения, нельзя во всей полноте передать словами или каким-либо другим способом. Второй путь раскрытия содержания – словесные пояснения. Педагог должен уметь говорить о музыке образно, поэтично, увлекательно. Словесные пояснения и образные сравнения только тогда достигают цели, когда они близки и понятны студенту.

Успешное проведение урока во многом зависит от того, насколько творчески занимается педагог. Творческое состояние во время педагогической работы характеризуется высшей степенью увлечения процессом занятий и максимальной концентрацией на нем внимания.

Преподаватель может и должен вызывать в себе интерес к занятиям. При желании в каждом, на первый взгляд, неинтересном случае в педагогической практике можно найти что-либо интересное.

Для профессионального роста обучающегося исключительно велика роль домашней работы, требующей постоянного внимания к ней педагога. Самостоятельная домашняя работа должна организовываться с учетом профессиональных режима и гигиены, а также здоровьесберегающих технологий. Не все молодые люди понимают, что работа за инструментом требует большого умственного напряжения и она становится не только бесцельной, но даже вредной, когда человек сильно утомлен.

Очень важно для обучающегося научиться гибко, применительно к новым задачам, распределять свое время между различными объектами работы. Приобрести это умение обучающийся может на основе личного опыта в процессе обучения под руководством преподавателя, который с учетом индивидуального подхода к каждому обучающемуся устанавливает ориентировочные сроки изучения того или иного музыкального произведения во время аудиторных занятий, время, отведенное на выполнение домашних заданий, самостоятельную репетиционную работу, концертные выступления.

ВОПРОСЫ РЕАЛИЗАЦИИ ДИДАКТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ОБУЧЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ В ЦИКЛЕ ОБЩИХ ГУМАНИТАРНЫХ И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН. МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Логвиненко Л. В., преподаватель

Физическая культура – неотъемлемая часть жизни человека. Для каждого человека, да и для общества в целом нет большей ценности, чем здоровье. Она занимает достаточно важное место в учебе, работе людей. Занятия физическими упражнениями играют значительную роль в работоспособности членов общества, именно поэтому знания и умения по физической культуре должны поэтапно закладываться в образовательных организациях различных уровней. Немалую роль делу воспитания и обучения физической культуре отводят и организации среднего профессионального образования отрасли культуры, где в основу преподавания должны быть положены четкие методы, способы, которые в совокупности выстраиваются в хорошо организованную и налаженную методику обучения студентов с учетом воспитания их в качестве будущих преподавателей, исполнителей, руководителей творческих коллективов, организаторов музыкально-эстетической деятельности.

Поставленные цели могут быть достигнуты только в том случае, если процесс обучения осуществляется в соответствии с законами дидактики,

известными под названием «дидактические принципы». Именно их использование определяет ход обучения в целом и на всех его этапах.

Использование законов дидактики помогает сделать обучение всесторонним, а всесторонняя двигательная подготовка позволяет студенту выполнять различные упражнения, даже те, которые специально не изучались на занятиях. Особенно актуально это сегодня, когда осуществляется реформа действующей системы физического воспитания в соответствии с требованиями федеральных государственных стандартов среднего профессионального образования.

При планировании и организации занятий по физической культуре необходимо учитывать специфику направлений и профилей подготовки объединенной группы специальностей *50.00.00 Искусство и культура*.

Как показывает практический опыт, для большинства специалистов среднего звена музыкального колледжа (инструменталистов, вокалистов, актеров музыкального театра, хореографов) наиболее важным в физическом воспитании является процесс обучения двигательным действиям.

Принципы обучения двигательным действиям определяют процесс преподавания в соответствии с целями воспитания и образования, закономерностями усвоения знаний, умений, навыков. Методика обучения двигательным действиям, являясь частью общей дидактики, включает те же дидактические принципы, что и общая дидактика, хотя содержательная сторона каждого принципа и пути его реализации имеют свою специфику.

Принципы обучения двигательным действиям группируются по следующим признакам:

принцип воспитывающего обучения, когда обучение неразрывно связано с воспитанием;

принцип нравственного воспитания, когда качество физического и нравственного воспитания находится в прямой зависимости с нравственным обликом преподавателя и обучающегося;

дисциплинированность, настойчивость, воля и организованность воздействует на двигательную плотность и эффективность учебно-тренировочных занятий;

невнимание к привитию обучающимся норм и правил поведения, определяющих их отношение друг к другу, к преподавателю и другим людям, отношение к справедливости и несправедливости неизбежно формирует эгоизм;

принцип научности, реализация его требует выполнения ряда условий; научность – отличительный признак системы физического воспитания;

принцип доступности обучения требует соответствия материала, а также средств и методов его освоения и форм организации обучения их подготовленности. Качество усвоения материала учебной программы зависит от многих факторов, но при прочих равных условиях материал будет усвоен только в том случае, если он доступен студенту;

принцип сознательного и активного усвоения двигательных знаний, умений и навыков, способствующего организованному проведению занятий, оздоровительных мероприятий в режиме учебного дня.

Чтобы добиться органичного соединения обучения с воспитанием, важно, в первую очередь, правильно организовывать учебно-тренировочный процесс.

Максимальная отдача от обучающихся возможна только в том случае, если учитель организует занятия так, чтобы каждый чувствовал удовлетворение. Неосознанное выполнение упражнений – одна из основных причин, тормозящих успех физического развития, а главное, не делает физическую культуру привычной в бытовой жизни. Механическое заучивание и подражание наносят непоправимый ущерб умственному и нравственному развитию занимающихся физической культурой. Правильно организованное обучение требует от обучающихся не просто восприятия увиденного, а серьёзной умственной переработки материала.

Цель обучения должна стать главным побуждающим фактором всех действий обучаемого.

Первое требование реализации принципа – обеспечить осознание потребностей и формирование на этой основе мотивов учебной деятельности.

Второе требование – студент должен осознанно выполнять все операции и действия, то есть свободно ориентироваться в учебном задании, выделять смысл и условия решения задачи, анализируя и корректируя свои действия.

Третье требование – активно формировать и регулировать мотивы учения.

В реализации данного требования учитель должен исходить из следующих правил:

1. Обеспечить доступность учебного задания для каждого студента.
2. Снижать уровень тех потребностей, которые не имеют отношения к решению учебной задачи.

Основной причиной двигательного действия является осознанная потребность, мотив, внутреннее побуждение. Эффективность освоения двигательных действий зависит в первую очередь от понимания задачи, осознания ее цели и условий выполнения. В процессе обучения студент, в первую очередь, усваивает знания о двигательных действиях, взаимосвязи элементов составляющих его.

Выполнение двигательных действий, с помощью которых задача решается, наиболее эффективно называется техникой упражнения.

Рациональная оперативная поза в процессе выполнения упражнения помогает поддерживать статическое и динамическое равновесие тела, целесообразно координировать движения, эффективно проявлять силовые и другие двигательные качества.

В процессе обучения следует учитывать некоторые особенности. К ним относятся:

1. Траектория движений. Различают направление, форму и амплитуду движения. Технику движения характеризует не сама по себе траектория перемещения, а сочетание траекторий различных звеньев, рациональное регулирование этих движений по направлению, амплитуде и форме движения.

2. Пространственные характеристики. Решая задачи по обучению технике упражнений, необходимо формировать умения точно регулировать движения в рамках определенных пространственных параметров, формируя чувство пространства.

3. Временные параметры техники. С позиции биомеханики движения характеризуются во времени его моментами, длительностью и темпом. В процессе

обучения необходимо акцентировать внимание на своевременности начала движения, согласованности его во времени.

4. Динамические характеристики. Необходимо учить обучающихся оправданно передавать по ходу упражнения силовые напряжения с одного звена двигательного аппарата на другое, с одной мышечной группы на другую.

В зависимости от типа упражнения внимание обучающихся фиксируется либо на динамике, либо на пространственной структуре движения. Определение его структуры и движущих сил составляет одну из важных задач дидактики.

Под обучением понимается преподавание и руководство учением. Обучение – это процесс двусторонний, включающий в себя усвоение нового материала, то есть деятельность учащихся и руководство этим процессом преподавателя.

В процессе обучения на уроке физической культуры формируются системы знаний, двигательных и методических навыков, развиваются двигательные и моральные качества, как стороны единого процесса.

Формирование двигательных навыков является одним из приоритетных направлений обучения по учебной дисциплине «Физическая культура».

В процессе дидактического взаимодействия двигательные умения и навыки должны формироваться с четко определенной закономерностью.

Другими словами, умение можно рассматривать как образование – первичное по отношению к навыку.

Это значит, что двигательные действия, являющиеся предметом обучения, должны быть усвоены до уровня двигательного навыка, с последующим доведением их до умения использовать его самостоятельно в процессе занятий физической культурой.

ВОПРОСЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.03 ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО (ПО ВИДАМ ИНСТРУМЕНТОВ): ФОРТЕПИАНО

Мальцева Е.М., преподаватель

Федеральные государственные образовательные стандарты среднего профессионального образования, регламентирующие обучение по программам подготовки специалистов среднего звена по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культура*, предполагают органичное соединение инновационных методических технологий современности с основополагающими критериями отечественной музыкальной педагогики, зарекомендовавшими себя в качестве неотъемлемой составляющей процесса обучения.

Одним из критериев, формирующих все факторы исполнительской культуры и, в конечном счете, художественно оправданную интерпретацию музыкального произведения, является техника выразительного интонирования.

При обучении пианиста, в дальнейшем получающего квалификацию «Артист, преподаватель, концертмейстер», под термином «интонация» следует, в первую очередь, понимать эмоционально-смысловое качество каждого элемента музыкального языка. Интонация несет в себе первичный комплекс, включающий звуковысотное соотношение, метро-ритмическую модель, темброво-регистровую определенность, содержательную семантическую единицу. Немаловажное значение для убедительности интонации имеет ее месторасположение в музыкальной композиции.

Рассмотрим некоторые вопросы, связанные с выразительным свойством интонации на примере темы вступления фортепианной транскрипции Ф. Листа «Лорелея». Отправной точкой в анализе этой темы здесь может служить мнение академика Б.Асафьева, что «интонация – это точность исполнения, чистота спетого или сыгранного звука, то есть мышления в звуках», а это вкладывает в понятие интонации новый смысл – интонирование как осознанное, осмысленное звучание, как убедительное коммуникативное средство эмоционального общения.

В основе интонации лежат музыкальные интервалы, несущие в себе определенную содержательную нагрузку, проецирующуюся на структурные единицы формы и масштабнo-тематические структуры – мотивы, фразы,

построения, части формы, наконец, композиции произведения в целом. Например, уже в 1 такте «Лорелеи», благодаря напряженности уменьшенной септимы, возникает объемное озвучиваемое пространство между двумя тонами, создающее тембровую насыщенность виолончели, проецирующую глубокий психологизм на содержание всего произведения. Вслед за восходящей уменьшенной септимой (сальтус дуриускулнос – в пер. «жестковатый ход») следует целый каскад необычайно выразительных интервальных интонаций:

нисходящий оборот, обрисовывающий уменьшенный септаккорд (аккорд дела дисперазьоне – в пер. «аккорд отчаяния»);

изложенная в диалогической фактуре вторая фраза воспроизводит начальные трагические интонации в более высоком регистре, что сразу же создает ощущение внутренней дисгармонии;

неоднократная интонация восходящей ямбической сексты (эксclamацио – в пер. «восклицание»);

нисходящие секундовые интонации в дробной фразировке (суспирацио – в пер. «стон, вздох»);

достаточно редкий ход на восходящую терцдециму (эмфазис – ораторский прием, придающий речи (музыке) особую эмоциональность и выразительность.

Между вступлением и следующей за ним лирической темой («О небо! Как ты прекрасна, о Лорелея!» – в песенном варианте) возникает конфликт, сообщающий музыке черты роковой обреченности.

Таким образом, на рассматриваемом выше примере становится очевидным, что в процессе первоначального ознакомления с нотным текстом обучающийся, опираясь на теоретические знания о выразительных возможностях интервалов, должен прочувствовать смысловой потенциал буквально каждого музыкального интервала.

Ритмическая структура интонации важна не менее интервальной, ведь именно ритмические формулы объединяют интервалы в мотивы, в свою очередь являющиеся наименьшими конструктивными метрическими единицами формы,

упорядоченными единым акцентом. Редко мотив может состоять из одной ноты, но, как правило, – из нескольких. Структура мотива:

икт – акцентированный звук;

постикт – звук, следующий после акцентированного;

предыкт – звук предшествующий икту.

Осознание мотива как аккумулятора первичной эмоции – необходимая, хотя и кропотливая задача, которую преподаватель должен ставить перед обучающимся. Например, темы большинства фуг из цикла «Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха начинаются со слабой доли – предыкта. Поскольку эти темы являются своего рода философским постулатом, им присущи ощущение воли, энергии, движения, мужественности, устремленности.

С икта нередко начинаются темы, содержащие «аккордовый удар», символизирующей фатум, рок, удар судьбы, например, начало главной партии сонатного аллегро Пятой фортепианной сонаты, вступление к сонатному аллегро Восьмой фортепианной сонаты Л. ван Бетховена.

Окончание мотива на постикте, в особенности мотива двузвучного, создает эффект слабости, женственности, изысканности, ввиду чего часто применяется в лирических темах, например, последний двутакт заключительной партии сонатного аллегро Девятой фортепианной сонаты, в 3 такте главной партии финальной рондосонаты Тринадцатой фортепианной сонаты В.А.Моцарта.

Совокупность мотивов образует музыкальную фразу. Фраза в музыкальном произведении выполняет роль синтаксической категории, без знания которой невозможно раскрыть главное выразительное средство музыки – мелодию. Работа над мелодией трудна, но необходима, так как без правильной интерпретации мелодии передача содержания музыкального произведения, адекватная композиторскому замыслу, невозможна. Эту мысль о приоритете мелодии прекрасно выражают слова М.Глинки, согласно которым, гармония и полифония должны «дополнять, дорисовывать мелодическую мысль». Любая мелодия, в том числе и инструментальная, в основе своей имеет некую вокальную или вокально-речевую основу, поэтому при разучивании произведения следует мысленно

расчленять музыкальную тему (мелодию) в соответствии с нормами музыкального синтаксиса. Тогда, подобно тому, как невозможно взять дыхание в середине слова, обучающийся сознательно не будет делать люфтпаузу внутри мотива или перед последней нотой фразы.

Вопросы исполнительского интонирования на фортепиано тесно связаны с вопросами музыкального мышления. Поэтому, чтобы естественно интонировать, необходимо развивать в обучающихся способность выражать свою мысль вербально, ясно и образно говорить о музыке, о характере произведений, читать или сочинять стихи, прозу с разной интонацией и акцентами, будить, развивать фантазию.

Образное мышление помогает выразительно интонировать. Даже обучающий, обладающий ординарными способностями, может исполнять музыку ярко и интересно, если он увлечен ее содержанием и имеет четкое представление об образно-тематических сферах.

При воспроизведении музыкальной интонации исполнителю следует быть более требовательным к точности выражения, нежели к аналогичной по смыслу интонации речевой.

Собрав воедино все смысловые элементы текста, важно учесть все обозначения темпа, характера исполнения, штрихов, ремарки автора и редактора. Однако, всегда надо помнить что в исполнении никогда не будет унифицированного норматива или абсолютного эталона для штриха, динамического оттенка или скорости звучания. Например, при выборе темпа для медленных частей фортепианных сонат Л. ван Бетховена, полных философских раздумий, этических размышлений, опозитизирующих идею подвига, необходимо руководствоваться не только ссылкой на метрономом Мельцеля, но и внутренним убеждением, что темп, заданный композитором, создаст необходимое художественное качество исполняемой музыки.

Создавая музыку, композитор слышит и интонирует внутренним слухом, воспроизводя воображаемые звуки на инструменте. Слушатель в процессе

восприятия музыки в той или иной мере напевает или мысленно проигрывает то, что оставило впечатление от услышанного.

Все виды интонационной деятельности возможны лишь при условии слуховой активности и наличия художественного воображения как у исполнителя, так и у слушателя. Поэтому, насколько сильными, яркими и естественными будут чувства слушателя, зависит от того, насколько доверительной будет интонация исполнителя, доносящая композиторский замысел.

**ПРАКТИКУМ ПО РАЗВИТИЮ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ НА УРОКАХ АНГЛИЙСКОГО
ЯЗЫКА ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТЯМ УКРУПНЕННОЙ ГРУППЫ
НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ 50.00.00 ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

Наумова О.А., преподаватель

Настоящий практикум по английскому языку предусматривает развитие иноязычных коммуникативных компетенций (речевой, языковой, социокультурной, компенсаторной и учебно-познавательной), рассматривает приемы самостоятельного приобретения знаний, необходимых для будущей профессиональной деятельности специалистов среднего звена по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культура* в части использования двуязычных и одноязычных (толковых) словарей и другой справочной литературы, способов ориентировки в иноязычных текстах, обобщения информации и других приемов овладения иностранным языком.

Практикум состоит из трех разделов:

1. Развитие навыков чтения на уроках английского языка;
2. Развитие лексико-грамматических навыков;
3. История американской музыки.

Целью раздела «Развитие навыков чтения на уроках английского языка» является обучение чтению студентов с минимальной языковой подготовкой или изучавших в общеобразовательной школе другой иностранный язык. Данное

учебно-методическое пособие в значительной степени решает языковые задачи обучения, способствует развитию умения беглого чтения, что является основным требованием в изучении иностранного языка, так как без умения читать нельзя обучить навыкам устной речи.

Раздел по развитию лексико-грамматических навыков поможет развитию социокультурной, учебно-познавательной компетенции студента. Предложенные в нем упражнения отвечают современным требованиям в области ознакомительного чтения и способствует развитию таких умений, как выделение необходимых фактов (сведений), отделение основной информации от второстепенной, определение временной и причинно-следственной взаимосвязи событий, понимание смысла текста и его проблематики.

Раздел «История американской музыки» способствует формированию билингвистической коммуникативной компетенции (языковой, речевой, лингвострановедческой, социалингвистической), необходимой для общения в учебной, повседневно-бытовой, деловой сферах, сферах досуга и развлечений. Упражнения направлены на развитие восприятия аутентичных текстов (художественных, газетно-журнальных, рекламно-справочных, эпистолярных), на формирование у студентов представлений о диалоге культур, уважении к другим культурам, языковой, этнической и расовой терпимости, готовности к изучению культурного наследия мира.

1. Развитие навыков чтения на уроках английского языка

Развитие оперативной памяти

Известно, что развитие техники чтения зависит от состояния оперативной памяти обучающегося. Что это значит? Например, студент читает предложение, состоящее из 7-8 слов. Дочитав до 4-5 слова, он забывает первое и поэтому не может уловить смысл предложения, не может увязать все слова воедино. В данном случае необходимо работать над оперативной памятью.

Делается это с помощью зрительных диктантов. Проводятся они следующим образом. В каждом из 18 наборов имеется 6 предложений. Особенность этих предложений в том, что если первое предложение содержит всего 3 слова и состоит из 5 букв, то последнее предложение состоит уже из 47 букв. Нарастание длины предложений происходит постепенно, по 1-2 буквы. Время работы со всеми 18 наборами составляет примерно четыре месяца. Таким образом, к концу первого семестра оперативная память развивается настолько, что начинающий студент может запомнить предложение, состоящее из 47 букв, т.е. из 10-11 слов. Теперь он легко воспринимает смысл прочитанного. Читать ему становится легче, а, следовательно, интереснее становится сам предмет.

Техника проведения зрительных диктантов представляет собой следующее. На доске пишутся шесть предложений, которые закрываются листом бумаги. Потом лист сдвигают так, чтобы было видно первое предложение, и студенты в течение определенного времени читают про себя, стараясь запомнить это предложение. Затем это предложение стирается и студентам предлагается записать его в тетрадь.

Затем следует экспозиция, чтение и запоминание второго предложения. На работу с одним набором текста уходит до 10 минут, на одном занятии берется один набор, если работа не вызывает больших трудностей, можно на этом же занятии перейти к следующему.

Типы упражнений

На каждом занятии, помимо работы над оперативной памятью, рекомендуются следующие упражнения (их, кстати, можно применять и в работе со студентами, которые учили английский язык школе, но читают неудовлетворительно).

Многократное чтение

Проводится коллективно. После того, как незнакомый текст разобран со стороны лексики, прочитан преподавателем, переведен, студентам предлагается начать чтение всем одновременно и продолжать его в течение одной минуты. По истечении одной минуты каждый из студентов отмечает, до какого слова он успел дочитать. Затем следует повторное чтение этого же отрывка текста. При этом

студент снова отмечает, до какого слова он дочитал и сравнивает с результатами первого прочтения. Естественно, что во второй раз он прочитал на несколько слов больше. Увеличение темпа чтения вызывает положительные эмоции. Однако более трех раз один и тот же отрывок читать не следует. Лучше изменить задание и потренировать на этом же тексте артикуляционный аппарат, т.е. проделать следующее упражнение:

Чтение в темпе скороговорки

Здесь не уделяется внимание выразительности чтения, упражнение предназначено только для развития артикуляционного аппарата. Единственное требование – четкость прочтения. Длится упражнение не более 30 сек.

Сразу после этого начинается выполнение следующего упражнения.

Выразительное чтение с переходом на незнакомую часть текста

Проводится следующим образом. Студенты читают знакомую часть текста до конца, преподаватель их не останавливает. Они переходят к незнакомой части текста. И тут происходит интересное психологическое явление – студент, прочитавший один и тот же отрывок текста в повышенном темпе чтения при переходе на незнакомую часть текста продолжает читать ее в том же повышенном темпе. Его возможностей хватает ненадолго: кто-то прочитает строчку, кто-то две-три, но при регулярном выполнении этого упражнения длительность чтения в повышенном темпе возрастает.

Следует еще раз отметить, что все эти упражнения направлены на скорейшее обучение навыкам чтения и должны проводиться регулярно.

ПОСОБИЕ ПО ОСВОЕНИЮ МЕТОДА КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В КУРСЕ ИЗУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Наумова О.А., преподаватель

Чтобы быть конкурентоспособным в современном мире, человек должен обладать целым рядом необходимых для этого качеств. Он должен уметь воспринимать, перерабатывать, осваивать информацию, отстаивать свою точку зрения с помощью логических доводов, чему в немаловажной степени способствует владение иностранными языками.

Федеральные государственные образовательные стандарты среднего профессионального образования по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культура* предусматривают дальнейшее развитие иноязычных коммуникативных возможностей (речевых, языковых, социокультурных, компенсаторных, учебно-познавательных) и регламентируют рост общих компетенций, связанных с приемами самостоятельного приобретения знаний, таких как использование двуязычных и одноязычных (толковых) словарей и другой справочной литературы, ориентировка в иноязычном письменном и аудиотексте, обобщение информации, полученной из различных источников. Кроме того, такой метод обучения предполагает развитие умения интерпретировать особенности культуры страны ее языковыми средствами, применительно к профилю выбранной специальности.

Помимо многочисленных, проверенных временем методов обучения иностранному языку, в настоящее время появляются инновационные методические технологии, среди которых особое место занимает метод под названием «критическое мышление», позволяющий в опоре на интуицию и подсознание прибегать к сравнению и ассоциациям, способствовать проявлению у обучающихся живости воображения и фантазии, тем самым обеспечивая формирование критического мышления.

Предлагаемый метод способствует развитию понимания и продуктивного взаимодействия между людьми, взаимоуважению партнеров, позволяет обучающимся использовать свои знания для создания базы новых типов человеческой деятельности. Структура данной педагогической технологии логична и стройна, так как ее этапы соответствуют закономерным этапам человеческой деятельности.

В технологии развития критического мышления выделяют три стадии: вызов, осмысление, рефлексия.

Стадия вызова

На этой стадии преподаватель создает проблемную ситуацию, вызывая у обучающихся воспоминания о теме, обращаясь к их собственному опыту, активизирует их деятельность, мотивирует дальнейшую работу. Эта стадия состоит из двух элементов – мозгового штурма и создания кластера или картыпамяти

«Mind-Map».

«Mind-Map» является простой технологией записи мыслей, идей, разговоров. Запись происходит быстро, ассоциативно. Тема записывается в центре. Возникает слово, идея, мысль. Затем идет поток идей, их количество неограниченно; все они фиксируются. Запись начинается сверху слева, заканчивается справа внизу.

Этот метод создает пространство для проявления креативных способностей. В начале урока его можно использовать для повторения или для введения в новую тему.

Кластер – это графический прием, который служит для стимулирования мыслительной деятельности, систематизации материала. Его основные качества – спонтанность, освобожденная от какой-либо цензуры. Мысли «гроздятся», то есть располагаются в определенном порядке.

Технология составления кластера такова: ключевое слово размещается в центре. Запись слов, спонтанно приходящих в голову, происходит вокруг основного слова. Они обводятся и соединяются с основным словом. Каждое слово образует собой новое ядро, которое вызывает дальнейшие ассоциации.

Кластеры являются ведущим приемом на стадии вызова. Они систематизируют информацию, полученную до знакомства с основным источником, текстом или любым другим упражнением.

Пример: Кластер по теме «Хобби»

Hobby

An activity people do
at their leisure time

Helps people to relax.

Is divided into 4 kinds :

collecting

Includes
collecting
of stamps,
coins,

art

Includes
dancing, music,
painting,
drama

handicrafts

Includes
sewing,
knitting,
crocheting,
modeling

Sports and
games

Includes
indoor and
outdoor
sports and
games such
as:

Мозговой штурм – это своеобразная умственная разминка, совместный поиск группового решения.

Стадия осмысления

На стадии осмысления в технике критического мышления, когда обучающиеся вступают в контакт с новой информацией и идеями при чтении текста, просмотре фильма, главным действием становится не запоминание информации, а умение анализировать ее, отметить в ней что-то полезное. Для этого при чтении используются различные таблицы, помогающие систематизировать прочитанное или услышанное. Студенты в процессе работы над текстом заполняют таблицы, систематизируя и распределяя новую информацию. Обучение такому самоанализу обязательно. При организации работы с новой информацией можно использовать следующие приемы: «знаем – хотим узнать – узнали», «учимся вместе», инсерт.

Прием «Учимся вместе» можно использовать, работая с текстом по освоению грамматического материала. Его можно осуществить путем деления учебной группы на три подгруппы. Каждая подгруппа получает карточки с типовыми предложениями по теме, после чего первая группа выявляет основные случаи употребления времени, описывает действие, составляет схему; вторая группа находит указатели, слова-помощники; третья группа составляет схемы утвердительного, отрицательного и вопросительного предложений. Заполненная таблица является готовым правилом для заучивания.

Прием «знаем – хотим узнать – узнали» применим для чтения или прослушивания лекции. Обучающимся предлагается начертить таблицу из трех колонок: «знаем – хотим узнать – узнали». Такая же таблица находится и на доске.

В колонку «знаем» заносятся главные сведения по теме после ее обсуждения.

В колонку «хотим узнать» заносятся спорные идеи, вопросы и все, что студенты хотят узнать по данной теме.

В колонку «узнали» обучающиеся записывают все, что они почерпнули из текста, располагая ответы параллельно соответствующим вопросам из второй

колонки. Любую новую информацию располагают ниже. Затем идет обсуждение, итоги которого заносятся в колонку.

Инсерт – это прием маркировки текста, когда обучающиеся значками отмечают то, что им известно, что противоречит их представлениям, что является интересным и неожиданным, а также то, о чем бы они хотели узнать более подробно. Инсерт – это:

I-interactive интерактивная

N-noting размечающая

S-system система для

E-effective эффективного

R-reading чтения и

T-thinking говорения

Во время чтения учащиеся делают на полях пометки карандашом:

«V» – уже знал

«+» – новое

«-» – думал иначе

«?» – не понял, есть вопросы.

После прочтения материала студенты заполняют таблицу, в которой значки являются заголовками колонок.

Рефлексия

На стадии рефлексии обучающиеся размышляют о том, что они узнали на занятии, закрепляя новые знания, перестраивают свои представления по теме с тем, чтобы включить в них новое. Живой обмен идеями между обучающимися дает им возможность познакомиться с новыми точками зрения, учит внимательно слушать партнера, аргументированно и корректно отстаивать свое мнение. Результатом этой работы может быть написание эссе. Обучающиеся могут найти дополнительную информацию по теме, причем, именно ту, которая заинтересовала их больше всего, и не была достаточно освещена. Последняя стадия рефлексии подразумевает именно творческое применение полученных знаний, умений и навыков. На этой стадии хорошо зарекомендовали себя приёмы синквейн, кластер.

Синквейн – это быстрый, но очень действенный инструмент для рефлексирования, синтеза и обобщения понятий. Каждому студенту дается 5-7 минут на то, чтобы написать синквейн; затем он обращается к партнеру и из двух синквейнов составится один, с которым оба будут согласны. Это дает возможность критически рассмотреть данную тему.

Такой метод требует активного слушания и понимания друг друга для того, чтобы согласовать свои идеи с идеями партнера. Затем вся группа сможет ознакомиться с парными синквейнами, что может быть отправной точкой для новой дискуссии.

Правило написания синквейна

1. В первой строчке обозначена тема одним словом (обычно существительным).
2. Вторая строчка предполагает описание темы двумя словами (прилагательными).
3. Третья строчка – это описание действия в рамках этой темы тремя словами.
4. Четвертая строчка – фраза из четырех строк, показывающая отношение к теме.
5. Последняя строчка – синоним из одного слова, которое повторяет суть темы.

Как составляется синквейн?

Название (обычно существительное).

Описание (обычно два прилагательных или причастий).

Действия (обычно три глагола).

Чувство (фраза, отражающая личное отношение к предмету).

Повторение сути (обычно одно слово или словосочетание).

Пример 1: синквейн по теме «Школа»

- *School*

- *State, private*

- *Learn, participate, attend*

- *A place where children learn*

- *The process of learning*

Пример 2: синквейн по теме «Телевидение»:

- *Television*

- *Commercial, public*

- *Broadcast, entertain, advertise*
- *Provides a variety of programmes*
- *The most important mass media*

Пример по теме «Музыка»:

- *Music*
- *Classical, popular*
- *Entertains, perform, express*
- *Provides the way to express one's feelings*
- *One of the most emotional art*

Подводя итог из вышеизложенного, можно сделать вывод, что описанные приемы позволяют сделать работу по развитию критического мышления обучающихся более эффективной, интересной и творческой. Ведь критическое мышление – это подход в обучении, ориентированный на воспитание самостоятельной, творчески мыслящей личности, самореализацию студента, развитие его творческого потенциала, с тем, чтобы он смог применить полученные знания в будущей профессиональной деятельности и легко адаптироваться в социальной среде.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ИНСТРУКЦИИ ДЛЯ ПРОХОЖДЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.04 ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Теплухина Л.И., преподаватель

В соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования по окончании обучения выпускники специальности 53.02.04 *Вокальное искусство* получают квалификацию «Артист-вокалист, преподаватель».

Перед преподавателями профессионального модуля «Педагогическая деятельность» и руководителями производственной практики (по профилю специальности) на этапе педагогической практики в профессиональных

образовательных организациях ставится задача не только научить специалистов среднего звена академическому пению, но и воспитать их как преподавателей, способных вести в образовательных организациях дополнительного образования отрасли культуры учебный предмет «Постановка голоса» при реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области хорового пения.

Предлагаемые методические инструкции будут способствовать освоению общих и профессиональных компетенций и приобретению практико-ориентированной подготовки в рамках прохождения педагогической практики, необходимых для будущей профессиональной деятельности.

В настоящее время осуществление творческого самовыражения детей и молодежи в сольном пении стало возможным, благодаря учебному предмету «Постановка голоса».

Вряд ли можно оспаривать тезис, что пение – самый доступный, демократичный и увлекательный способ музицирования, ибо он уходит корнями в глубь веков, сопровождая человека в особые моменты его жизни. Сейчас пение становится все более и более популярным во всех слоях общества, что выражается не только в повышении интереса к профессиональному обучению и специальным певческим конкурсам государственного уровня, но и в порождении всевозможных шоу-программ, в которые активно вовлекаются молодежь и дети различных возрастов.

Профессионально детские голоса стали использоваться для богослужения с появлением и утверждением христианства. Звонкие детские голоса в храме – это своего рода пение ангелов, находящее невероятно эмоциональный отклик у прихожан. В это же время появились и первые вокальные учителя, которые понимали необходимость учить детей элементарным азам пения: не кричать, хорошо открывать рот, четко произносить слова, понимать о чем поешь и уметь петь без сопровождения. Эти постулаты, сформулированные еще в 15 веке, могут быть полезны и актуальны в современной методике преподавания вокала. За долгий исторический процесс создано много теоретических трактатов, в том числе

Каччини, Ламберти, Гарсиа, Глинкой, Варламовым, чьи опыты-упражнения, практические советы-вокализы востребованы и сейчас.

На текущий момент среди педагогов-вокалистов нет единого мнения по поводу возраста ребенка, с которого следует начинать профессиональные занятия по вокалу. Все едины во мнении, что пение детей в хоре – благо, ведь в нем соединены ощущение радости коллективного музицирования, познание музыкальной грамоты, развитие музыкально-эстетического вкуса.

Неоднородны суждения профессиональных специалистов вокала о времени начала сольной певческой карьеры. Прежде в вокальной педагогике были ясно выражены возрастные ограничения, требовавшие начинать обучение не ранее 18 лет, когда физические параметры и психо-эмоциональная сфера полностью сформированы. В нынешнее время эти ограничения, по существу, сняты, причем, скорее все – в угоду современной тенденции: стать звездой как можно скорее. Главная опасность в подобной практике – раннее, как правило, искаженное самовосприятие ребенка-артиста в окружающей действительности.

Дети, познавшие сценический успех и свою исключительность (порой преувеличенную), взрослея, сталкиваются с проблемами потери голоса, невостребованности в шоу-бизнесе, впадая при этом в депрессивное состояние и совершая неадекватные поступки.

На наш взгляд, главной особенностью детского вокального образования должна быть регламентация по возрасту:

младшая группа – до 10 лет – включает детей дошкольного и младшего школьного возраста;

средняя группа – от 11 до 14 лет – включает детей и подростков среднего школьного возраста;

юношеская группа – от 15 до 18 лет – включает лиц старшего школьного возраста.

Специфика обучения вокалу по возрастным группам

Младшая группа

1. Характеристики голосов младшей возрастной группы, по существу, одинаковы: фальцетное звучание, небольшой диапазон, неустойчивая интонация, отсутствие градации тембровых возможностей и динамического разнообразия.

2. Главный метод обучения – фонопедический (разговорный) – в форме скороговорок, речевок, попевок. С их помощью происходит приобретение интонационных навыков, воспитание ритмического слуха и образно-сюжетных понятий в исполняемых произведениях.

3. Важное значение в достижении этих навыков имеет игра, с помощью которой вовлечение детей в творческий процесс становится естественным и продуктивным.

Средняя группа

1. Характеризуется предмутационными и мутационными изменениями голоса.

2. С точки зрения физиологических возможностей голоса этот период характеризуется наибольшей продуктивностью, когда детский голос преобразуется во взрослый: формируется вокальное дыхание, расширяется певческий диапазон, тембр приобретает дискантовое звучание.

3. В этот период рекомендуется не прекращать занятий пением, однако, при этом необходимо тщательно дозировать вокальную нагрузку, тем самым способствуя сокращению процесса мутирования по времени и силе.

Юношеская группа

1. Сложность периода обучения, как правило, характеризуется противоречивым поведением подростков, переживающих время становления как певца и личности.

2. Юношеский максимализм нередко диктует юным певцам стремление к освоению сложного взрослого репертуара, без учета ими несовершенства певческого аппарата и своих вокальных возможностей.

3. Особая роль в формировании профессионально ориентированной творческой личности принадлежит педагогу, который должен привить молодому певцу необходимые дидактические принципы.

АНСАМБЛЬ ВИОЛОНЧЕЛИСТОВ КАК ФОРМА КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ПРИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Хабиева В. З., Заслуженная артистка
Республики Ингушетия, преподаватель

Данные рекомендации сформулированы на основе обобщения многолетнего опыта руководства ансамблем виолончелистов в учреждениях дополнительного и среднего профессионального образования отрасли культуры. Автор излагает основные аспекты организации такой формы коллективного музицирования, как ансамбль виолончелистов, объединяющий исполнителей – детей и подростков – в творческое содружество музыкантов-единомышленников.

1. О значении ансамбля в формировании класса виолончели

Ансамбль виолончелистов как однородный инструментальный ансамбль – своеобразное художественное явление. Если история ансамбля скрипачей восходит еще к XVII веку и насчитывает немало примеров, то ансамбль виолончелистов появился гораздо позднее и, к сожалению, не стал столь распространенным. Первые произведения для подобного коллектива, написанные К. Давыдовым, появились лишь во второй половине XIX века. Уникальные ансамбли виолончелистов создавал П. Казальс. Сегодня мы знаем созданные Ю. Лоевским ансамбли виолончелистов Большого театра, Госоркестра и Национального филармонического оркестра России под управлением Вл. Спивакова.

В учебном процессе образовательных организаций дополнительного предпрофессионального, среднего и высшего образования отрасли культуры коллективное музицирование в ансамбле виолончелистов встречается не часто, хотя формирование такого коллектива, безусловно, способствовало бы тому, чтобы занятия в классе виолончели стали более интересными, плодотворными и

престижными, поскольку специфика ансамблевого исполнительства расширяет возможности художественного воздействия исполнителя на слушателя.

Как показывает личный опыт педагогической работы автора в детской школе искусств и музыкальном колледже, именно игра в ансамбле виолончелистов, в большей степени, чем в другом инструментальном ансамбле, способствует активному развитию у юных виолончелистов чувства ритма, выразительного интонирования, гармонического слуха, штриховой культуры. Хотя основой ансамбля виолончелистов должны быть обучающиеся, уже имеющие опыт в любой форме коллективного музицирования, требуется немало времени, терпения, душевных сил, энтузиазма, чтобы создать настоящий коллектив – коллектив, внутри которого есть творческое соревнование, где младшие тянутся за старшими, а те, в свою очередь, опекают их, коллектив, где обучающийся с заурядными природными данными пытается сначала подражать, а затем и превзойти тех на кого он равнялся. не редки случаи, когда ясно осознавая художественную задачу и свою роль в ее выполнении, они играют лучше, чем на уроках по специальности, поскольку желание «не ударить в грязь лицом» перед товарищами становится сильным стимулом.

2. Особенности репертуарной политики

Оригинальный репертуар для ансамбля виолончелистов весьма ограничен, кроме того, он, в основном, рассчитан на составы, участники которых находятся примерно на одном уровне профессионального развития. Решением этой проблемы может быть переложение произведений, предназначенных для иных исполнительских составов, с учетом диапазона, технических и выразительных возможностей виолончели. Обязательными условиями при выборе музыкальных произведений для ансамблевой инструментовки должны быть их доступность для детско-юношеского восприятия и наличие художественных достоинств, способных заинтересовать обучающихся и превратить процесс обучения из инструктивно-репродуктивного в продуктивный творческий.

Оптимальный вариант переложения произведений для ансамбля виолончелистов предполагает обязательное наличие в нем не менее трех виолончельных партий в сопровождении фортепиано:

I виолончели ведут основную мелодическую линию;

II виолончелям поручается дублирование мелодии в несовершенный консонанс (терцию, сексту, дециму, терцдециму), гармоническое заполнение, в отдельных случаях – ведение самостоятельной мелодии;

III виолончели исполняют басовый голос как функциональную гармоническую опору.

Наиболее простой должна быть партия III виолончелей, включающая движение по звукам тоники, субдоминанты, доминанты и педальные ноты, либо выдержанные (залигованные), либо повторяющие в несложном ритме.

Поскольку эта партия предельно проста, ее можно поручать для исполнения начинающим виолончелистам. Со временем начинающие виолончелисты, приобретшие навык ансамблевого исполнительства, могут играть более сложную партию II виолончелей, а на последнем этапе обучения – наиболее важную партию I виолончелей.

Рекомендуемый репертуар для переложения:

Арутюнян А. Экспромт Соль мажор

Глинка М. Испанская песня

Гольтерман Г. Этюд-каприс До мажор

Нэльк А. Мелодия ля минор

Каччини Дж. Аве Мария

Ребиков В. Песня без слов Ре мажор

Чайковский П. Вальс из балета «Спящая красавица»

В качестве репертуара для ансамбля виолончелистов можно использовать произведения для ансамбля скрипачей, транспонируя каждую партию на октаву ниже. В качестве подобных образцов рекомендуются:

Власов А. Мелодия до минор

Давыдов К. Гимн

Карш Н. Романтическая ария

Металлиди Ж. Упрямый ослик

Раков Н. 3 серенады

Цинцадзе С. Сачидао (народная грузинская песня, исполняемая на спортивных состязаниях)

Шостакович Д. Прелюдия из цикла «Прелюдия и фуга» op.87, №1 До мажор

3. Формы репетиционной работы

Время, отведенное на работу с ансамблем виолончелистов, распределяется следующим образом:

- индивидуальное изучение партий;
- групповые занятия;
- сводные репетиции.

Индивидуальное изучение партий

Первое условие для хорошей работы ансамбля виолончелистов – это безукоризненное знание своей партии каждым участником. Понимая важность такого условия, обучающиеся, как правило, относятся к нему ответственно, ведь желание играть в ансамбле вдохновляет даже ленивого проявить добросовестность в самостоятельных домашних занятиях.

На первом этапе совместно с руководителем ансамбля обучающиеся обязаны тщательно выучивать партии, подбирая наиболее удобную для каждого аппликатуру, работая над чистотой интонации, выразительностью звука, качеством штрихов.

Групповые занятия

Групповые занятия предполагают работу с 2-3 человеками, исполняющими одну партию. Хотя подобное разделение ансамбля на столь малочисленные группы не дает возможности уделить каждой группе достаточно времени, зато позволяет

добиться большего качества. Как показывает практика, 20-минутные занятия с такой малой группой являются более продуктивными, нежели часовые занятия с группой 6-7 человек. Количество групповых репетиций гибко варьируется в зависимости от возраста, уровня подготовки и возможностей обучающихся.

На групповых занятиях обучающихся овладевают элементарными навыками ансамблевой игры: учатся слушать партнеров, понимать роль своей партии в контексте ансамбля, критично относиться в своем исполнении к интонации, ритму, распределению смычка и т. п. Первоначальные навыки, полученные на этапе дополнительного предпрофессионального образования, далее будут развиваться на стадии среднего профессионального образования и впоследствии, доведенные до совершенства, помогут обучающимся, получившим исполнительский опыт в составе ансамбля виолончелистов, стать профессиональными оркестрантами.

Сводные репетиции

Сводные репетиции можно проводить не менее одного раза в месяц и, по мере необходимости, перед концертами. Необходимо воспитывать в участниках ансамбля чувство ответственности, бережного отношения к своему и чужому времени, а потому время, отведенное на репетицию, должно тратиться рационально и исключительно на выполнение конкретной цели – технической или художественной.

Начинать первую сводную репетицию целесообразно с проигрывания произведения (произведений) от начала до конца, преследуя при этом первоочередную задачу синхронного исполнения.

На последующих за ней сводных репетициях внимание в основном уделяется таким факторам, как окончательное установление авторского темпа, точность фразировки, общность штриховой культуры и, наконец, выстраивание композиции музыкальной драматургии и художественной интерпретации.

4. Работа над интонацией

Работа над интонацией, как работа над совершенствованием слуховых представлений, всегда является одной из самых сложных задач для любого виолончелиста, тем более, для ансамбля виолончелистов. Работая над звукоизвлечением, штрихами, фразировкой, надо постоянно заострять внимание ансамблистов на чистоте интонации. Отправное значение здесь имеют физиологические данные, степень музыкальной одаренности, уровень профессиональной подготовки каждого участника ансамбля. Очень важно, чтобы юные музыканты подстраивались один к другому, к своей группе, к общему строю ансамбля. В группе должен быть некий лидер, интонация которого может быть своего рода эталоном для интонации остальных.

При работе над чистотой и выразительностью интонации эффективен, вызывающий энтузиазм и чувство соперничества, своего рода «конкурсный метод», когда отдельному участнику ансамбля или малой группе предлагается сыграть отдельную ноту, мотив, интонационно сложную фразу.

Хорошо способствует коррекции интонации метод выстраивания аккорда по вертикали, чтобы каждый участник ансамбля услышал, как его голос гармонично вливается в звучание общего аккорда. Первым дает аккорд концертмейстер-пианист. К этому аккорду добавляет свою ноту один из участников партии III виолончелей; обретая интонационную чистоту, он должен тянуть ее непрерывно, давая возможность подстроиться к нему всем участникам группы поочередно. Постепенно к партии III виолончелей присоединяются исполнители партии II виолончелей, а затем и партии I виолончелей, пока весь ансамбль не зазвучит стройно и слаженно.

5. Работа над звуком

Звук виолончели справедливо считают наиболее приближенным по тембру к человеческому голосу. Каким наполненным, глубоким и прекрасным в таком случае должно быть звучание ансамбля виолончелей! Добиться такого звучания – одна из самых сложных задач, стоящих перед руководителем ансамбля. Многое здесь зависит от собственных слуховых представлений руководителя и от того, насколько

он сумел передать эти представления своим воспитанникам. Ансамбль будет звучать так, как его слышит педагог в своем воображении.

Одним из важнейших условий для достижения хорошего звука является грамотное распределение смычка. К сожалению, не все педагоги уделяют этому должное внимание, а ведь от того, какой частью смычка исполнять ту или иную фразу, сколько смычка дать, например, половинной ноте, четвертной, восьмой, шестнадцатой зависит не только качество звука, но и метро-ритмическая организация с музыкальной выразительностью. Решив, какой частью смычка будет исполняться конкретная фраза, необходимо добиться, чтобы инструкцию в точности выполняли все члены ансамбля, не допуская компромиссов в отношении кого-либо.

Немаловажным является и такое понятие, как ровная скорость смычка. Недопустимо, когда при исполнении длинной ноты виолончелист «дергает» смычком, в результате чего окончание ноты не звучит. Для преодоления подобного недостатка эффективен следующий прием: при исполнении половинной длительности всем участникам ансамбля предлагается просчитать ее вслух на «раз-и, два-и», проследив чтобы каждой доле этой ноты досталось поровну смычка.

Разумеется, большое значение имеет и постановка правой руки, умение свободно вести смычок, равномерно распределяя вес руки, владение сменами смычка, соединением струн; в значительной мере звучание ансамбля зависит и от насыщенной, красивой вибрации.

На этапе работы над интонацией важно, чтобы каждый участник ансамбля виолончелистов играл в полную силу, ощущая себя частью единого звучания и не выпячивая свой голос.

6. Ритм и штрихи в ансамбле

Ритм в музыке является первичным. Слова Г.фон Бюлова «вначале был ритм» можно принять как аксиому. Точное исполнение ритма очень важно в инструментальной технике, тем более ансамблевой.

Благодаря игре в ансамбле даже у малоодаренных виолончелистов быстро развивается чувство ритма, умение концентрировать свое внимание. В работе над метроритмом следует делать акцент на том, чтобы участник ансамбля добивался ритмической согласованности с исполнителями своей партии, аккомпанирующего фортепиано, общим звучанием партитуры. Нередко ансамблевая игра нарушается разнородностью исполняемых штрихов. Во избежание подобных недостатков надо точно согласовывать распределение смычка, характер штрихов, снятие смычка со струны, плавное соединение звуков, приемы исполнения штрихов, обозначенных точками над нотами. Связь ритма с качеством и единством штрихов весьма велика – даже незначительное разночтение при исполнении штриховых приемов влечет за собой ритмические расхождения всего ансамбля.

Особого внимания в ансамбле требует исполнение пауз. Важно не только ритмически их точное выполнение, но и унификация ауттакта для ноты, следующей после паузы. Если при этом требуется перенос смычка в паузе, то он должен выполняться синхронно – по жесту концертмейстера группы. Не менее существенно уделение внимания окончаниям фраз, где необходимо добиваться одинаковой филировки звука и точного снятия смычка по жесту концертмейстера группы. Обучение правильного завершения фразы участниками ансамбля должно проводиться буквально с первых репетиций.

При исполнении первой ноты в произведении или начала новой фразы после паузы очень важна одновременность звуковой атаки; здесь при работе над ними нужно добиваться предельной концентрации слухового и зрительного внимания, особенно, если в исполняемом произведении нет фортепианного вступления.

Часто значительную ансамблевую трудность представляет игра «пиццикато». Для достижения синхронности нужно стараться, чтобы все играли одинаковым штрихом и, кроме того, проявляли должное слуховое и зрительное внимание и собранность, то есть играли точно по жестам концертмейстеров групп.

7. О дисциплине

Многие из обучающихся в будущем могут стать членами профессиональных исполнительских коллективов, но даже прекрасному исполнителю эта работа покажется обременительной, если на этапе предпрофессионального и среднего профессионального образования он не освоил обязательных правил ансамблевой дисциплины.

Выполнять элементарные дисциплинарные нормы не так уж сложно, для этого всего лишь достаточно вовремя приходить на репетиции, старательно выполнять распоряжения и рекомендации руководителя, не отвлекаться на посторонние предметы, не разговаривать во время пауз и объяснений дирижера. Для обучающихся существуют и более сложные задачи, требующие сознательного участия в репетиции, а именно: умение концентрировать внимание на поставленной задаче, быть собранным, творчески заинтересованным. Оттого, насколько участники ансамбля внимательны и сосредоточены, зависит и одновременность звуковой атаки, и синхронность пиццикато, и точность снятия смычка, и продолжительность пауз, и многое другое.

Автор скептически относится к авторитарным методам воспитания. Гораздо более действенным является пример собственного отношения к дисциплине, демонстрируемый руководителем ансамбля. Отношения педагога и обучающихся должны основываться на принципах равноправного сотрудничества, уважения и внимания к каждому члену коллектива, что создаст основу для формирования хорошего морально-нравственного климата и творческой атмосферы в ансамбле.

На наш взгляд, хорошая дисциплина устанавливается в том творческом коллективе, где нет места и времени для скуки. Всем участникам ансамбля виолончелистов – от начинающих до лиц, уже владеющих секретами профессионального мастерства – должно быть интересно: все они должны понимать и сознательно выполнять задачи, поставленные перед ними преподавателем.

К проведению дисциплинарной политики в помощь педагогу желательно привлекать обучающихся, пользующихся особым авторитетом в ансамбле: способных сделать замечание и одернуть расшалившегося товарища, уточнить

смысл объясняемого преподавателем, продемонстрировать пример исполнения сложного технического приема.

8. О преемственности в ансамбле

Объединение в ансамбле виолончелистов музыкантов разного возраста (классов, курсов) позволяет расширить ансамбль в количественном отношении, организовать внутри коллектива творческое соревнование, где каждый стремится проявить максимум своих способностей, не нарушая при этом гармоничности общего звучания ансамбля.

Одним из способов реализации такого соревнования является инициация карьерного роста обучающихся внутри коллектива, когда руководитель периодически назначает самых опытных и ярких исполнителей концертмейстерами виолончельных партий, а наиболее ответственных и склонных к организаторской работе – кураторами групп.

Навыки коллективного музицирования, полученные в ансамбле виолончелистов, окажут помощь в их дальнейшей профессиональной деятельности, поскольку современный рынок труда в Ставропольском крае диктует спрос не столько на солистов, сколько на музыкантов, профессионально владеющих навыками и опытом ансамблевой и оркестровой игры.

9. Взаимосвязь класса ансамбля виолончелистов и проблем сольного исполнительства

Роль ансамбля в формировании юного виолончелиста трудно переоценить. Профессиональные навыки, приобретенные в ансамбле, он будет успешно применять в сольной игре. Например, некоторые обучающиеся долго и трудно осваивают на уроках специальности (специального инструмента) ритмическую составляющую музыки. После определенного периода игры в ансамбле ритмические проблемы у таких обучающихся решаются без затруднений. Столь же благотворно на сольном исполнительстве отражаются навыки распределения смычка, строгого

контроля за чистотой интонации, штриховой культуры, точности ритмического рисунка.

В нашей практике нередко встречались обучающиеся, первоначально считавшиеся из-за своей слабой успеваемости по специальности почти профессионально непригодными, но благодаря участию в ансамбле виолончелистов сумевшие преодолеть исполнительские трудности и приобретшие необходимые профессиональные навыки в сольной игре.

Некоторые из участников ансамбля виолончелистов в будущем станут профессиональными музыкантами, и им предстоит играть в симфонических и оперных оркестрах, камерно-инструментальных ансамблях и других творческих коллективах. Профессиональные навыки ансамблевого исполнительства, приобретенные в юности, дадут им возможность в полной мере почувствовать радость и красоту совместного музицирования. Если в успехе коллектива каждый осознает весомость своей лепты, перед ним откроются неисчерпаемые возможности подлинного творчества.

РОЛЬ ПРОЕКТНОГО МЕТОДА В ПОВЫШЕНИИ ЭФФЕКТИВНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Шевченко Е.В., преподаватель

В соответствии с федеральными государственными образовательными стандартами среднего профессионального образования по специальностям укрупненной группы направления подготовки *50.00.00 Искусство и культура* системы образования не может строить обучение на усвоении суммы готовых знаний. Обучение специалистов среднего звена должно быть ориентировано на умение самостоятельно находить нужную информацию, вычленять проблемы и искать пути их рационального решения, критически анализировать получаемые знания и применять их для решения новых задач.

В условиях модернизации образования изменился подход к изучению иностранного языка, в связи с чем особый акцент делается на личностно-ориентированный, деятельностный, системно-коммуникативно-когнитивный подходы. Основное внимание уделяется познавательной деятельности обучающихся. Все эти изменения привели к поиску новых педагогических технологий, повышающих мотивацию к изучению английского языка при осознании обществом в целом значимости его изучения.

Личностно-ориентированное отношение к обучению, обучение в сотрудничестве, проектные методики в определенной степени позволяют решить проблему мотивации, создать положительный настрой к изучению иностранного языка, когда студенты учатся с увлечением и раскрываются потенциальные возможности каждого обучающегося.

Проектная технология способствует повышению интереса обучающихся к изучению иностранного языка, позитивная мотивация – это ключ к успешному овладению данной дисциплиной и повышению эффективности процесса обучения. Метод проектов позволяет создать на уроке творческую атмосферу, где каждый обучающийся вовлекается в творческий процесс на основе методики сотрудничества.

Проект – это возможность для студентов выразить свои собственные идеи в удобной для них творческой форме: исследование, коллаж, буклет, рекламные проспекты, презентация и др. В процессе проектной работы ответственность за обучение возлагается на самого обучающегося как индивида и как члена проектной группы. Самое важное то, что обучающийся, а не преподаватель определяет, что будет содержать проект, в какой форме провести его защиту. Защита проекта – это и демонстрация результатов самостоятельной работы обучающихся, и один из главных этапов их обучения. В ходе защиты студенты учатся излагать полученную информацию, знакомятся с другими точками зрения на проблему, доказывают собственную точку зрения. Метод проектов можно применять при обучении иностранному языку в рамках

программного материала практически по любой теме. Он четко ориентирован на практический результат, значимый для обучающихся.

Основными целями проектной технологии являются: формирование коммуникативной компетенции, развитие активного самостоятельного мышления учащихся, развитие их творческих способностей. Метод проектов направлен на то, чтобы развить активное самостоятельное мышление студента и научить его не просто запоминать и воспроизводить знания, а уметь применять их на практике. Кроме того, метод проектов дает возможность обучающимся больше работать самостоятельно не только на аудиторных занятиях, но и во внеурочное время, развивать их творческие способности, проверять и проявлять себя. У студентов появляется ответственность за свои знания, умение включать их в свою речевую деятельность. Обучающиеся учатся самостоятельно искать необходимую информацию, пользоваться разными источниками. В идеале каждый обучающийся должен стремиться довести дело до конца и предъявить работу однокурсникам.

В основе любого проекта лежит решение определенной проблемы. Для ее решения обучающиеся должны владеть определенными творческими и коммуникативными умениями: уметь работать с текстом (выделять главную мысль, вести поиск нужной информации в иноязычном тексте), анализировать полученную информацию, делать обобщения, выводы, самостоятельно работать со справочными материалами, вести дискуссию, отстаивать свою точку зрения, подкреплять ее аргументами, кратко излагать свою мысль. Кроме того, в процессе работы над проектом широко осуществляются межпредметные связи, благодаря которым у обучающихся формируются навыки работы с различными компьютерными программами.

В процессе работы над проектом необходимо следовать следующим принципам:

Вариативность. Вариативность деятельности на уроке предполагает индивидуальную, парную, групповую формы работы. В качестве текстов можно

предложить диалоги, письма, таблицы, описания, варианты тем и типов упражнений.

Решение проблемы. Процесс изучения иностранного языка осуществляется более эффективно. Проблемы заставляют студентов думать, а, думая, они учатся.

Когнитивный подход к грамматике. В процессе создания проекта студентам предлагается ряд возможностей применить определенные грамматические и лексические структуры.

Учение с увлечением. Получение удовольствия – одно из главных условий эффективности обучения, поэтому следует предлагать интересные для обучающихся темы.

Личностный фактор. В ходе создания проекта обучающимся представляется много возможностей говорить о себе, своем окружении, своей жизни, интересах и т.д.

Адаптация заданий. Задания должны соответствовать уровню обучения, на котором находится студент; выбор зависит от возраста, интересов, от того, какие материалы доступны учащимся и т.п.

Личностно-ориентированный подход способствует созданию среды, благоприятной для обучения и воспитания. Личностно-ориентированный подход влияет на постановку такой цели обучения иностранным языкам как формирование коммуникативной компетенции. Под коммуникативной компетенцией понимается способность и готовность осуществить иноязычное общение с носителем языка в рамках определенного стандарта. Это возможно в том случае, если у обучающихся будут сформированы все компоненты иноязычной коммуникативной компетенции:

дискурсивная компетенция –

способность пользоваться нормами иноязычной речи для построения логического по форме и содержанию высказывания;

стратегическая или компенсаторная компетенция среды – способность отобрать и использовать наиболее эффективные стратегии для решения коммуникативных задач;

социокультурная компетенция – знание национальных и культурных особенностей страны изучаемого языка.

Особый акцент делается на формирование социокультурной компетенции, так как это способствует обеспечению культуроведческой направленности обучения, приобщает студентов к культуре страны изучаемого языка; они лучше осознают культуру своей страны, умеют представить ее на иностранном языке. Личностно-ориентированный подход предполагает гибкость в определении целей, учитывает личные интересы обучающихся, индивидуальные особенности, уровень владения языком и создаёт предпосылки для большей результативности обучения. При личностно-ориентированном подходе и использовании проектной методики больше учитываются интересы и проблемы, которые волнуют студентов, осуществляется дифференцированный подход к обучающимся, который побуждает их к большей самостоятельности и активности, создаются особые отношения между самими обучающимися, между студентами и педагогом, когда педагог является консультантом, наблюдателем и равноправным партнером. Личностно-ориентированный подход предполагает учет и использование в процессе обучения личностных свойств обучающегося: личного опыта, контекста деятельности, интересов и склонностей, мировоззрения, статуса в коллективе. Все это помогает вызвать у студента подлинную мотивацию и интерес к учебной деятельности. Именно поэтому для организации проектной работы отбирается материал, который предполагает решение определенной проблемы, имеет практическую, теоретическую и познавательную значимость, интересен обучающимся.

Работа над проектом строится по определенному плану и состоит из нескольких этапов.

1 этап – презентация темы и выдвижение темы проекта преподавателем. Обязательным является выдвижение основного вопроса, ответом на который будет вся проектная работа.

2 этап – создание творческих групп обучающихся и обсуждение творческого названия проекта, распределение заданий для каждого, при необходимости работа может вестись с отдельным студентом.

По структуре проект может быть представлен в виде коллажа, схемы и т. д. или состоять из презентации и публикации, выполненных с помощью различных программ Microsoft Office.

Публикация содержит исследовательский материал, т. е. это во многом результат самостоятельного исследования (обязательное условие при создании проекта). В ходе создания презентации и публикации обучающиеся ищут ответ на те вопросы, которые им даны для самостоятельного исследования

3 этап. В ходе работы над проектом много времени уделяется самостоятельной работе, но с обязательной консультацией преподавателя.

4 этап. Отдельным этапом может быть оформление проекта – на уроке и во внеурочное время.

5 этап. Защита проекта. Способ защиты проекта зависит от вида конечного продукта: схема, буклет, видеопозаказ, клип, устная презентация. Учителю рекомендуется доброжелательно принимать все, что ученики сделали. Это важное условие дальнейшей творческой работы. Для создания проекта учащиеся должны овладеть активной лексикой и грамматикой в рамках учебной темы перед тем, как переходить к обсуждению проблемных вопросов.

Конечно, проект не может решить все проблемы в обучении иностранному языку, но это эффективное средство, которое способствует развитию обучающегося, осознанию им себя как члена творческой группы единомышленников, расширению языковых знаний. Проект – это реальная возможность использовать знания, полученные при изучении других дисциплин средствами иностранного языка.

Систематическое использование проектов дает возможность увеличить скорость чтения, привить навыки работы со справочной литературой, развить коммуникативные навыки, отстаивать свою точку зрения и приводить убедительные аргументы и главное – значительно расширить кругозор обучаемых.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРИМЕНЕНИЮ ЭЛЕМЕНТОВ
МНЕМОТЕХНИКИ НА ЭТАПЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ
ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 53.02.03 *ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО (ПО
ВИДАМ ИНСТРУМЕНТОВ)***

Шевченко Л.М., преподаватель,
Заслуженный работник культуры РФ

Модернизация отечественного образования и его вхождение в общеевропейское образовательное пространство выдвигают новые требования ко всем специалистам, в том числе и музыкального направления. В руках педагога-музыканта находится музыкальный инструмент, способный пробуждать творческое начало человека. Наивысшей ценностью современного общества является человек, стремящийся к поиску и освоению новых знаний и принятию нестандартных решений. В связи с этим происходит обновление системы образования, проявляющееся через альтернативность педагогических систем, новых технологий воплощения педагогических идей.

Выпускники музыкальных колледжей как специалисты среднего звена отрасли культуры обязаны чутко впитывать современные веяния в сфере образования и стремиться к их претворению в своей будущей профессиональной деятельности. Одной из тенденций мировой образовательной системы является внедрение мнемотехники как совокупности специальных приемов и способов, облегчающих запоминание нужной информации и увеличивающих объем памяти путем образования ассоциаций (связей). Мнемотехника способствует замене абстрактных объектов и фактов на понятия и представления, имеющие визуальное, аудиальное или кинестетическое представление, и связыванию объектов с уже имеющейся информацией в памяти различных типов для упрощения запоминания.

Настоящие методические рекомендации по использованию приемов мнемотехники адресованы студентам, обучающимся по основным профессиональным образовательным программам среднего профессионального образования углубленной подготовки по специальности *53.02.03*

Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), в период прохождения производственной практики (по профилю специальности) на этапе педагогической практики.

Обучающие по специальности *53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)* как будущие преподаватели образовательных организаций дополнительного предпрофессионального образования должны учитывать возрастные особенности детского контингента, наиболее способного к интенсивному усвоению информации в возрасте 7-8 лет, когда наиболее целесообразно применять метод мнемотехники в процессе обучения ребенка игре на инструменте. Студентам, проходящим этап педагогической практики, необходимо видеть в детях не только объект, на котором происходит шлифование собственного профессионального мастерства, но и конкретную личность со своими способностями и недостатками, чрезвычайно загруженную учебной нагрузкой, спортом, престижными студиями и дополнительным образованием. Будущие преподаватели должны отдавать себе отчет в том, что современным детям зачастую перманентно не хватает времени на выполнение домашних заданий, что нередко усугубляется отсутствием родительского контроля за успеваемостью, учебной дисциплиной, состоянием здоровья. Огромный поток информации и невозможность справиться с ее обработкой самостоятельно – это печальная реальность, в которой оказываются современные дети. В этом контексте мнемотехника может рассматриваться как один из методов воспитания у ребенка умения получать музыкально-теоретические знания и исполнительские навыки самостоятельно, успевать их осмысливать, запоминать и оперировать ими, применяя на практике.

Работая с детьми начальных классов обучения в детских школах искусств, студенты-практиканты сразу же должны ставить перед собой следующие профессиональные задачи:

воспитание у ребенка любви к музыке, ознакомление его с лучшими образцами музыкального творчества отечественных и зарубежных композиторов;

формирование необходимого исполнительского аппарата, свободного от всякого рода зажимов;

умение усваивать сложный музыкально-теоретический материал без умственного и нервного напряжения;

развитие у детей процессов мышления, внимания, воображения, различных видов памяти с учетом дифференцированного подхода;

способствование умственной активности ребенка, сообразительности, наблюдательности, умению анализировать, сравнивать, выделять существенные признаки (общие, отличительные);

осуществление помощи в изучении предметов музыкально-теоретического цикла, развитии гармонического слуха, умении интонировать, обретении начальных навыков композиции, обогащении специальной терминологии;

повышение продуктивности домашних занятий при одновременном сокращении времени, затрачиваемого на их выполнение.

Для приобретения необходимого уровня практико-ориентированной подготовки рекомендуем студентам-практикантам освоить следующие формы мнемотехники для использования в работе с учащимися 1-2 классов детских школ искусств, обучающихся по дополнительным общеразвивающим и предпрофессиональным общеобразовательным программам в области инструментального искусства: мнемотаблицу, рифмизацию, музыкальное стихотворение, детскую песенку.

Мнемотаблица – это схема, в которой содержится определенная информация в закодированном виде.

Использование мнемотаблиц на уроке помогает развиваться воображению, зрительной памяти, формирует у ребенка последовательное логическое мышление. Кроме того, информация усваивается в нужном педагогу порядке. На начальном этапе преподаватель предоставляет учащемуся готовые мнемотаблицы собственного изготовления; в дальнейшем можно составлять их совместно с детьми, кодируя (превращая в картинки и значки) и фиксируя информацию прямо на уроке.

Рифмизация – способ запоминания музыкально-теоретической информации, облеченной в удобную, легкую для восприятия форму рифмованных слов, строк, организованных в силлабической, тонической, силлабо-тонической системе.

Приводим примеры рифмизации:

Семь всего лишь нот на свете:

До, ре, ми, фа, соль, ля, си.

Ты запомни ноты эти

И в тетрадку занеси.

Если нота белая, эта нота – целая.

Когда над нотой видишь точку,

Играй отрывисто – вприскок!

Стаккато!

А ноты, связанные дужкой,

Играй все слитно – друг за дружкой!

Легато!

В музыкальном стихотворении и детской песенке в роли важного мнемонического компонента выступает музыка, легко ложающаяся на слух, с запоминающимися мелодией и содержанием, несущими важную учебную информацию.

Примеры песенок, в которых используются приемы мнемотехники, приведенные в учебном пособии Л. Абелян «Забавное сольфеджио». Изд. Композитор, М., 1992:

Нотная песенка (на запоминание гаммы до мажор вверх и вниз);

Про диэз (мелодическая линия направлена вверх – ассоциация с повышением);

Про бемоль (мелодическая линия направлена вниз – ассоциация с понижением).

Подбор мнемотехнических форм для усвоения информации студент-практикант должен проводить, руководствуясь объективными критерии мотивации запоминания любой информации с учетом индивидуальных особенностей ребенка:

– ребенок, в первую очередь, запоминает то, что ему интересно, поэтому умение педагога вызвать интерес учащегося к предмету – важнейшее звено в системе совершенствования памяти;

– ребенок запоминает то, что понимает, причем, чем лучше понимает (особенно если есть возможность сравнить себя с другими учащимися), тем больше возрастает его интерес к новой информации;

– ребенок запоминает то, что необходимо, однако не стоит полагаться на этот критерий, так как (хотя произвольная память и формируется с 4-5 лет) он далеко не всегда является объективной причиной к запоминанию у детей 7-8-летнего возраста, в пору, когда внимание недостаточно, а умение концентрироваться длительное время на предмете практически отсутствует.

В силах студента-практиканта сделать свои уроки интересными и понятными. Для этого он должен доводить до детей мысль о необходимости получаемой информации, доказывая последнее яркими примерами на собственном педагогическом опыте.

**О МЕТОДЕ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ
СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В РАМКАХ ИЗУЧЕНИЯ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО КУРСА «СПЕЦИАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ»**

Шевченко Л. М., преподаватель,
Заслуженный работник культуры РФ

Компетентностный подход в определении целей и содержания среднего профессионального образования не является совершенно новым. Компетентность специалистов среднего звена приобретает все большее значение в связи с расширением и усложнением социального опыта, появлением новых форм переработки и получения информации. Центральным моментом компетентностного подхода является изменение технологии преподавания, предполагающее введение и апробацию таких форм работы, в основе которых должна лежать самостоятельность и ответственность самих обучающихся за результаты освоения ими основных профессиональных образовательных программ, что влечет за собой смещение

акцента с односторонней активности педагога на возрастание самостоятельности студентов в процессе обучения.

В процессе изучения междисциплинарного курса «Специальный инструмент» специальности *53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов): Фортепиано* перед студентом сразу же необходимо ставить творческие задачи: анализ художественного замысла исполняемого музыкального произведения, подключающий творческое воображение, образное осмысление содержания, музыкального языка и стилистических особенностей, поиски путей поэтической интерпретации и выбор необходимых исполнительских средств. Иными словами, как утверждал выдающийся пианист и педагог Б. Берлин – «сложная сторона исполнительского процесса – умение видеть за нотным текстом суть музыки, ее жизнь, ее образ, а для этого необходимо воображение».

В решении этих задач существенную роль играют такой методический прием, как «манок», предложенный исследователем истории, теории пианизма и отечественной музыкальной педагогики Л. Баренбоймом: «...выманить из своего ученика то или иное состояние, ощущение в исполняемой музыке. Порой бывает несущественно, каков «манок», важен результат».

Воспитание образного мышления – один из наиболее сложных моментов педагогического воздействия. Все педагоги-практики знают, насколько эффективно воздействие на воображение обучающегося различных ассоциаций, аналогий, сопоставлений, как часто необходимый тембровый и регистровый колорит, педаль, штрих, интонацию и другие средства выразительности исполнитель находит тем скорее, чем точнее, вернее попадает он в образный строй музыки, проникается тем содержанием, которое в ней заложено.

По словам К. Станиславского, «всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован. Вопросы кто, когда, где, почему, для чего, как помогают расшевелить воображение, создать определенную картину жизни». В развитии творческого воображения исполнителя большую роль играют музыкальные сопоставления. Их объектами служат произведения как одного и того же автора, так и сочинения разных жанров, стилей, музыкально-исторических эпох. На основе

сходства или контраста создаются своеобразные сочетания музыкально-слуховых представлений. В них заключена ценная и яркая музыкальная информация, которая обогащает запас профессиональных знаний студентов, расширяет их музыкальный, стилистический кругозор и помогает развитию необходимых исполнительских навыков.

Очень важно обращать слуховое внимание студента на тональность, в которой написано сочинение, и проводить аналогии с другими произведениями в этой же тональности. Тем самым развивается гармонический слух студента, его умение слышать специфическую окраску тональности и осознавать саму тональность как выразительное средство. Например, при знакомстве с Прелюдией и фугой Фа-диез мажор из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, для того, чтобы почувствовать атмосферу безмятежности и звуковую прелесть тональности, целесообразно не просто словесно ввести студента в образный строй этой музыки, а провести аналогии с Прелюдией и фугой Фа-диез мажор самого И. С. Баха из 2 тома «Хорошо темперированного клавира», сочинениями в этой тональности других композиторов, в частности, с просветленным настроением Фортепианной сонаты ор. 78 Фа-диез мажор Л. ван Бетховена, с Ноктюрном ор. 15, № 2 Фа-диез мажор Ф. Шопена.

Для того, чтобы помочь студентам уяснить главную идею музыкального замысла, почувствовать настроение, необходимо сопоставлять произведения одного и того же композитора, вследствие чего замысел отдельного сочинения вырисовывается более рельефно и ярко, благодаря чему у студентов развивается целостное представление о композиторе. Например, при работе над Фортепианной сонатой ор. 5 фа минор И. Брамса нельзя ограничиваться лишь проблемами исполнительства конкретной сонаты, а следует ознакомиться с другими фортепианными произведениями композитора в форме аудио-прослушивания и видео-просмотра его рапсодий, интермеццо, баллад, каприччио, по возможности проигрывая какие-то из них во фрагментах. Другой пример, с целью вызвать у студента эмоциональное представление о лирической сфере музыки С. Прокофьева с ее чистотой, хрупкостью и простотой, при включении в программу фортепианной

пьесы «Ромео и Джульетта перед разлукой» op.75, № 10 желательно, чтобы студент предварительно посмотрел фильм-балет «Ромео и Джульетта», послушал образцы лирической музыки композитора, сделал попытку прочесть с листа доступные для него отрывки из медленных частей его фортепианных сонат.

Обогащается творческое воображение обучающегося, если в процессе аудиторных занятий педагог привлекает для сопоставления сочинения, близкие по своему эмоциональному наполнению и характеру движения образов, но созданные разными композиторами. К примеру, разбор «Вечного движения» К.М. Вебера может сопровождаться сопоставлением сходных приемов фактурного письма в «Вечном движении» Ф. Мендельсона и Н. Паганини, в песне «Мельник и ручей» op.25, № 20 Ф. Шуберта, «Прялке» op.64, № 7 Ф. Мендельсона.

Вводя музыкальные сопоставления, педагоги сосредоточивают слуховое внимание студентов на важнейших элементах музыкального текста, с помощью которых создаются звуковые образы. Пассажи и аккорды, паузы, красочные гармонии и тембры, ускорение и замедление темпов – все эти средства музыкальной выразительности, благодаря приему музыкальных сопоставлений, подвергаются углубленному стилистическому анализу, рассматриваются в плане художественных намерений автора произведения.

Известно, что многие выдающиеся музыканты-педагоги в большей мере привлекали в занятиях всевозможные сравнения, параллели с другими видами искусства, аналогии с какими-либо конкретными жизненными ситуациями. Чем выше мастерство педагога, тем в большей степени владеет он богатством ассоциативного мышления.

Приведем исторические примеры. Объясняя ученику сущность шопеновского *tempo rubato*, Ф.Лист подводит его к окну и говорит: «Видите ветки, как они покачиваются? Листья, как они колышутся?». Г. фон Бюлов, опираясь на программность *Rondo a capriccio* op. 129 Л. ван Бетховена, имеющего название «Ярость по поводу утерянного гроша», делает следующее замечание к тактам 150-161: «В этом месте как будто разбрасывают по столу бумаги, между которыми ищут потерянный грош».

Ф. Blumenфельд сопоставлял звуковые краски заключительной вариации из Фортепианной сонаты Бетховена op. 109 с меркнувшими и темнеющими тонами солнечного заката (сравнение вызывает предсмертные чувствования).

Многие мастера отечественной музыкальной педагогики уделяли музыкальной образности и внемusикальным образным ассоциациям серьезное внимание. Так, Г. Нейгауз всегда стремился непрерывно развивать своих учеников музыкально, интеллектуально и артистически, всегда пытался возбуждать их ум и фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни. Пронизана и насыщена образностью педагогика В. Разумовской. Как свидетельствуют воспоминания Ю. Тюлина, «Разумовская принадлежала к музыкантам, которым особенно свойственны непосредственные ассоциации с жизненными образами». По словам самой В. Разумовской, «при разучивании произведений перед ее внутренним взором постоянно вставали жизненные ситуации, облики людей, вспоминались стихи и произведения других искусств». Здесь проявлялось ее духовное богатство, широкий жизненный кругозор. Подобные качества она старалась развивать и у своих учеников, не ограничиваясь в работе с ними совершенствованием пианистической техники».

Часто отдельные меткие выражения, сравнения закрепляются за произведением и продолжают жить самостоятельно в педагогической практике:

о финале Сонаты op.35 си-бемоль минор Шопена – «вой ветра среди могил опустевшего кладбища» – образ, нарисованный А. Рубинштейном;

Г. Нейгауз в монодийном складе финала усматривал «скрытые, засыпанные снежной метелью чудесные гармонии». Чрезвычайно искусно он пользовался при этом педалью. «Вой ветра на погосте, – говорил он, – просит педали»;

крылатое выражение Ф. Листа по поводу 2 части Сонаты op. 27 «Лунной» Л. ван Бетховена – «Цветок между двумя безднами»;

Ноктюрны Ф. Шопена В. Разумовская представляла, как поэмы. В Ноктюрне op.15, № 1 Фа мажор ей представлялась «...русалка, манящая и губящая путника. Сказочной русалке жаль юношу, и в то же время она не может не погубить его. Для крайних частей нужна необыкновенная пронзительность. Музыка средней части

ассоциируется с бурей. Слышется грохот волн и камней, шуршание гальки, мучительные возгласы. После динамического спада второй наплыв, еще более сильный, грозный (октавы в басах), но оканчивается этот эпизод погружением в сон. Реприза – «погружение на дно» (вода все поглотила), прежняя музыка звучит еще бесплотнее».

Не всегда образное сравнение стимулирует работу воображения и возбуждает творческую страстность. Педагог должен пользоваться сравнениями уместно, не сводя образное толкование к вульгаризации. Яркая и рельефная деталь часто придает сопоставлению действенный характер, конкретное объединяет общее. При этом важно научить обучающегося не только использовать предложенное педагогом, но и самому искать нужное сравнение, нужный образ, сама жизнь дает исполнителю тот материал, который ему нужен: случайно брошенное восклицание, прочитанный рассказ, просмотренный театральные спектакль, прослушанный концерт – все это способно заставить работать его фантазию. К. Станиславский прибегал с этой целью к методу наводящих вопросов. Если воображение обучающегося бездействует, педагог задает ему простой вопрос, вынуждающий начать работать ассоциативное мышление. Случайный ответ наобум не стоит принимать во внимание.

Достаточно эффективным бывает совет обучающемуся представить себе элементы фортепианного изложения в исполнении отдельных инструментов, оркестровых групп, симфонического оркестра. Такие сопоставления способны разбудить фантазию исполнителя, повлечь за собой поиски своеобразной фортепианной звучности, чем-то напоминающей тембр или манеру исполнения произведения в ином исполнительском составе. Достаточно вспомнить, что Ф. Blumenфельд учил слушать фортепиано как выразительный «язык тембров», развивая тембровое воображение своих учеников и «требовал, чтобы весь рояль звучал в красках – масляных или сухих, ярких и блеклых». Он советовал представлять себе отрывки фортепианных произведений в исполнении струнного смычкового или духового инструмента, симфонического оркестра или хора. На одном из занятий произошел следующий случай: Ф. Blumenфельд никак не мог

добиться, чтобы ученик нашел нужную звучность в одной из частей Полонеза op.53 Ля-бемоль мажор Ф. Шопена. После удачной ассоциации – «Это место исполняет не полк гренадер на трубах и барабанах, а двенадцать юных дев в белоснежных одеяниях на двенадцати арфах!» – ученик, представив себе нужную звуковую краску, сразу же заиграл по-другому. Блистательный Л. Оборин советовал исполнителям: «Вообрази пение скрипок. А тут играй ярко, как было сыграно тромбоном. Литавры, не слышу литавр!».

Чрезвычайно ценно, если обучающемуся становятся известны высказывания самого композитора о своей музыке. Ремарки автора помогают постигнуть замысел, питают творческую фантазию исполнителя, обогащают его творческое воображение. Педагог должен побуждать студента стремиться как можно больше знать о произведении, истории его создания, времени, личности автора, призывать не только вдумываться в авторские ремарки в тексте сочинения, но и непременно выяснять, существуют ли высказывания об этой музыке выдающихся исполнителей, педагогов или самого автора. «В музыке должны найти отражение родина композитора, его любовь, вера, впечатляющие его книги, любимые картины. Она должна быть продуктом всей суммы жизненного опыта композитора. Изучите шедевры любого великого музыканта, и вы найдете в них все аспекты его личности и окружающей среды» – писал С. Рахманинов. Узнав о намерении О. Респиги оркестровать Этюды-картины op.33 и op.39, С. Рахманинов охотно сообщил ему свои программные заготовки, дав таким образом определенную направленность творческой фантазии оркестранта. И хотя Этюды-картины издаются без программных названий, пытливый исполнитель может найти в письмах С. Рахманинова к О. Респиги его личные комментарии: «Ярмарка», «Море и чайки», «Красная шапочка и волк», «Похоронный марш», «Моросняк».

Аналогичный пример помощи в исполнительской интерпретации обучающимся дают комментарии С. Прокофьева к его Фортепианной сонате op. 28 ля минор, в образном отношении связанной с балетом И. Стравинского «Петрушка». Сам С. Прокофьев утверждал, что каждая тема этой сонаты «имеет зримый образ»

атмосферы народного гулянья на Масленице, шумной ярмарки, красочной карусели, многолюдной толпы, приезда балагана со скоморохами.

Использование конкретной или условной программности наряду с аналитическим подходом к структуре произведения, тематическому развитию и фактуре музыкальной ткани делает работу обучающегося более целенаправленной, облегчая ему поиск средств выразительности: штрихов, звуковых красок, динамики, контрастов, смен звуковых пластов.

Развивая образное воображение студента, предлагая ему программу или ассоциативный образ, необходимо постоянно связывать воплощение образа или идеи с конкретными поисками средств исполнительской выразительности, ибо, по словам Г. Нейгауза, «никуда не годится тот педагог, будь он хоть семи пядей во лбу, который удовлетворяется рассказами об образе, о содержании и не добивается конкретного воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке».