

Министерство культуры Хабаровского края

Краевое государственное бюджетное профессиональное
образовательное учреждение
«Хабаровский краевой колледж искусств»

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Материалы
VI Региональной педагогической конференции

Хабаровск
2024

УДК 78.01
ББК 85.31 р
А 43

Составитель: О.В. Кулагина

Актуальные вопросы художественного образования. Материалы VI Региональной педагогической конференции / [под ред. О.В. Кулагиной]. – 2024. – 72 с.

Сборник «Актуальные вопросы художественного образования». Материалы VI Региональной педагогической конференции освещает различные аспекты преподавания изобразительных и музыкальных дисциплин, в том числе инклюзивного обучения детей с ограниченными возможностями здоровья в детской художественной школе. В его разработке принимали участие преподаватели различных образовательных учреждений Дальнего Востока. Издание адресовано педагогам, методистам, руководителям курсов внеурочной деятельности, реализующим направления художественной деятельности.

УДК 78.01
ББК 85.31 р
А 43

Издается в авторской редакции

© 2024

© Кулагина О.В., составитель, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Елсукова А.С. Инновационная методика обучения фортепиано Е. А. Олёрской «Ручные пьесы» в младших классах ДШИ | 4 |
| Кобец Е.О. Особенности процесса создания итоговой дипломной работы в детской художественной школе: от теории к практике | 8 |
| Ершова Р.Х. Инклюзивное обучение детей с ограниченными возможностями здоровья в детской художественной школе | 13 |
| Баев С.В. Развитие аппликатурно-двигательных навыков пианиста ДМШ | 21 |
| Попрас И.В. Выявление одаренности и специфика обучения дирижеров народного хора на начальном этапе | 28 |
| Ряснова В.В. Упражнения по рисунку для учащихся ДХШ | 33 |
| Игнатова Л.Г. Роль некоторых приёмов ЛФК в формировании мышечной координации у обучающихся пению в среднем профессиональном заведении | 37 |
| Шклявер Л.Ю. Разные направления и методы работы над фортепианным произведением | 42 |
| Лысова Т.С. Передача освещения в детских композициях | 49 |
| Христич Е.А. Применение инновационных технологий на уроках музыкально-теоретического цикла, в рамках художественного образования | 56 |
| Шутова Л.И. Формирование исполнительской техники и исполнительских навыков у начинающих скрипачей | 59 |

ИННОВАЦИОННАЯ МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАНО Е.А.ОЛЁРСКОЙ «РУЧНЫЕ ПЬЕСЫ» В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДШИ

Методика преподавания фортепиано в младших классах ДШИ сконцентрирована в первую очередь на репертуарных требованиях. Что в свою очередь не даёт возможности ученикам в полном объеме познакомиться с различными трудностями. Методика Е.А. Олёрской решает эту проблему разделением задач на 3 навыка: игра на инструменте, постановка ритма и изучение нот.

Ключевые слова: фортепиано, методика, разделение задач, ритм, пьесы-упражнения.

A.S.Yelsukova

E.A.OLERSKAYA'S INNOVATIVE METHOD OF PIANO TEACHING "HAND PIECES" IN THE LOWER GRADES OF THE JUNIOR CLASSES OF THE CHILDREN'S ART SCHOOL

Methods of teaching piano in the lower grades CAS focuses primarily on repertoire requirements. Which, in turn, does not allow students to fully get acquainted with various difficulties. The methodology of E.A. Olerskaya solves this problem by dividing tasks into 3 skills: playing an instrument, setting a rhythm and studying notes.

Keywords: piano, technique, division of tasks, rhythm, exercise pieces.

Актуальность темы исследования обусловлена низким уровнем самостоятельности в разборе нотного текста у учеников 1-3 класса фортепиано при использовании классических методов обучения. При классическом подходе мы учим ученика разбирать нотный текст, и лишь потом - читать его с листа. Но при таком подходе все нотные задачи (ноты, ритм, ключи, штрихи, динамические оттенки, знаки альтерации и т.д.) оказываются перед учеников в один момент.

Целью методики «Ручные пьесы» является применение эффективных методов и приемов обучения, которые позволят достичь оптимальных результатов в образовательном процессе. А также улучшение понимания

учеником нотных трудностей и развитие его индивидуальных навыки до желаемого уровня.

Задачи методики: разделение задач в младших классах, для лучшего понимания ученика всех музыкальных аспектов. Развитие всех необходимых технических навыков игры на фортепиано, постановка чувства ритма и обучение беглому чтению нотного текста любой сложности.

Автор методики - Екатерина Алвиановна Олёрская - преподаватель ДШИ, колледжа искусств им. П.И. Чайковского г. Улан-Удэ. Член Союза композиторов РФ и автор методики «Ручные пьесы». Педагогический стаж 30 лет.

В младших классах фортепиано многозадачность – это самая большая трудность, с которой сталкивается начинающий пианист. Только он исправил аппликатуру, оказывается, что допустил ошибку в нотах, исправил ноту, а про ритм забыл, исправил ритм - рука зажалась, и так бесконечно! Ребёнок теряется от всего этого калейдоскопа новых и не до конца понятных вещей, навык по отношению к которым, у него, конечно же, пока отсутствует. В итоге дети долго испытывают трудности с ритмом, техникой игры и чтением нот. Но проблема заключается не в самой многозадачности, а в том, что с самого начала обучения все задачи включаются в его программу вместе, разом, в то время как ученик ещё не умеет справляться с каждой задачей в отдельности! Виной этому является с первых лет обучения заикленность программы на репертуаре, а не на учебной конкретике.

Методика «Ручные пьесы-упражнения» предлагает на начальном этапе отделить друг от друга игру на инструменте, ритм и изучение нот настолько, насколько это возможно. Формирование навыков игры опирается на игру специальных пьес-упражнений, разучиваемых, как упражнения – по повторяющимся формулам, ритм изучается по учебнику «Его Величество Ритм», ноты – по нотным азбукам. При таком подходе ребёнок воспринимает информацию и приобретает навыки более осознанно и справляется с задачами легче. Кроме того, это положительно влияет на готовность учащихся больше и эффективнее заниматься дома. Домашняя работа может быть большой, но состоящей из простых задач и ученик готов её сделать.

Когда мы имеем дело с одарёнными детьми, то их интеллектуальные, координационные, физические способности, как правило, выровнены. Но стоит только какому-то одному аспекту быть не на высоте, как вся «упряжка» развития навыков, начинает страдать. Если же мы в начале отделим одно от другого, то мы, во-первых, дадим сильным качествам вырваться вперёд, а во-вторых, дадим ребёнку без стрессов разобраться с тем, в чём он не силён от природы.

Методика состоит из 3 основных частей:

«Пьесы-упражнения». Увеличение безнотного периода встретило одно важное препятствие. Оказалось, что учить пьесы без нот тоже очень трудно. Гораздо проще и полезнее было бы практиковаться в упражнениях, например Ганона. Однако играть упражнений столько, сколько нужно для формирования и развития технических навыков, для начинающих слишком скучно. Поэтому для воплощения идеи было решено написать специальные пьесы-упражнения.

Пьесы, упражнения и этюды в «Ручных пьесах» предназначены для изучения с показа, логического разбора и запоминания. Ребёнок не смотрит в ноты, он выучивает то, что объясняет ему педагог. Чем такие пьесы отличаются от обычных пьес и почему лучше начинать обучение именно с них? Потому что:

1. «Ручные пьесы» созданы таким особым образом, что их легко выучить без нот, с показа. Они четко структурно выстроены. В основе каждой из них заложена формула, основанная на конкретных элементах и развернутая по определенному принципу.
2. Каждая пьеса направлена на постановку того или иного исполнительского навыка: игры одним пальцем, соединения двух пальцев на легато, постановки первого и пятого пальцев, трезвучий, арпеджио и так далее - на все элементы техники юного пианиста.
3. Большинство пьес снабжены фонограммами, написанными в симфоническом, камерном, народном, эстрадном и других стилях. Что способствует темповой и ритмической стабильности в домашней работе.
4. Музыкальный материал пьес опирается на какие-либо теоретические структуры. Так, теория включается в служение практике с первых недель занятий, оживает для ребенка.
5. Обучение с помощью ручных пьес, экономит время, затрачиваемое на разбор. Эти сэкономленные минуты с успехом вкладываются в изучение ритма, интенсивному приобретению опыта чтения нот по соответствующим азбукам, в работу над техникой, звуком и выразительностью исполнения музыкальных произведений, причем, не время от времени, а в системе - на каждом уроке.
6. Все пьесы носят обучающий характер. Автор дает право педагогу видоизменять нотный текст пьес в зависимости от потребности учебных задач и индивидуальной особенности школьника.
7. Ручные пьесы помогают сделать процесс начального освоения инструмента интенсивным и буквально оживить стартовый период! Ведь именно первые 2-3 года, как правило, являются для ребенка скучными, тяжелыми и приносящими в большинстве случаев неяркий, скудный результат, становящимся вследствие своей незначительности, демотивирующим.

Второй аспект методики: «Его Величество Ритм» - учебник-тренажер для постановки ритма. Освоение этой книги происходит у 100% учеников.

Для успешной работы по изучению ритма нужен практический материал. Причём, не просто взятый из музыкальных произведений, а специально созданный пошаговый инструмент, учитывающий различные аспекты восприятия и воспроизведения ритма. Таким инструментом и стала книга-тренажер «Его Величество Ритм».

Автор методики начинает постановку ритма со слоговой системы, которая представлена в полном объеме в учебнике. Позже подключает пульсацию мелкими длительностями и счёт. Упражнения в учебнике не пронумерованы. Это сделано преднамеренно. При чтении ритма объём работы за один прием должен измеряться не упражнениями, а страницами. То есть мы проходим сразу 1 – 3 страницы. Одна страница – это для самых маленьких. Времени такое действие займет не много, а эффект от тренировки будет ощутим.

И третий аспект методики: **«Азбука нот для маленьких», «Школа чтения нот 1 и 2 часть»** - изучение нотной грамоты по специально разработанным учебникам. Они предлагают объёмный систематизированный материал для детального и планомерного обучения чтению нот. Прежде чем приступать к работе по «Школе» или «Азбуке», необходимо освоить первые две части «Его Величества Ритм», после чего заниматься по обеим книгам параллельно.

Педагог почувствует колоссальное облегчение, если учащийся будет справляться с орнаментом ритма самостоятельно.

С самых первых глав учебники включают в себя изучение теоретических основ, помогающих бегло читать нотный текст. Формируется умение видеть вертикали, автоматически реагировать на структуру интервалов и аккордов. В первой части «Школа чтения нот» изучаются интервалы от секунды до октавы, трезвучия, сектаккорды, квартсектаккорды, а также септаккорды без обращений. Структура этих созвучий легко воспринимается зрительно.

Разнообразные трудности чтения нот в учебниках вводятся последовательно. Преимущества обучения чтению нот по специальным упражнениям в отличие от приобретения данного навыка посредством исполнения обычных фортепианных пьес заключается, как в наличии стройной системы, дающей последовательность и многообразие материала, так и в отсутствии необходимости доводить исполнение каждого упражнения до совершенства. Но от страницы к странице, ученик сталкивается с аналогичными задачами, представленными каждый раз в ином воплощении и в обновлении. В итоге, примерно за год-полтора, прочитав более 150 страниц нотного текста, учащийся получает добротный фундамент для дальнейшего роста.

В заключение своей работы следует отметить, что воплотить разделение задач в педагогическую практику невозможно, если контрольные точки в обучении полностью ориентированы на репертуар. Уже написана авторская рабочая программа, в которой подход к репертуарным требованиям гибкий и, что самое главное, в первые годы обучения нет обязательных жанровых требований! О каких жанрах может идти речь, когда мы занимаемся строительством фундамента? Технические задачи, ритм и чтение нот – вот то, чему уделяется пристальное внимание в начальных классах. В программе есть обязательные зачёты, в том числе по ритму и по чтению нот, в которых требования не формальные, а предлагается показать реальную работу ученика на том уровне, на котором он в данный момент находится. Уже более 400 педагогов используют эту методику в разных городах по всей России. В результате её использования ученики уже в 2-3 классах самостоятельно читают нотный текст разного уровня трудности и умеют справляться с различными техническими сложностями.

УДК 371
74.200

Е. О. Кобец
МБОУ ДО «Детская художественная школа»
г. Хабаровск

ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ ИТОГОВОЙ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Описывается опыт работы над дипломными композициями выпускников Детской художественной школы города Хабаровска. Обозначены основные этапы работы над итоговой дипломной композицией; приведён анализ каждого из этапов работы над итоговой дипломной композицией с выявлением особенностей; обозначены проблемы, которые часто возникают при выполнении итоговой дипломной композиции, и пути их решения.

Ключевые слова: станковая композиция, выпускная дипломная композиция, этапы проектирования композиции.

Е. О. Kobets

FEATURES OF THE CREATION PROCESS THE FINAL THESIS AT THE CHILDREN'S ART SCHOOL: FROM THEORY TO PRACTICE

The experience of working on graduation compositions of graduates of the Khabarovsk Children's Art School is described. The main stages of work on the final thesis composition are outlined; an analysis of each of the stages of work on the final thesis composition with the identification of features is given; problems that often arise when performing the final thesis composition and ways to solve them are outlined.

Keywords: easel composition, graduation thesis composition, stages of composition design.

Традиционно окончание обучения в художественной школе по Дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программе в области изобразительного искусства «Живопись» сроком обучения 5 лет завершается выполнением выпускником итоговой дипломной работы в виде одной законченной сюжетно-тематической композиции по выбранной теме, либо серии композиционных работ по выбранной теме, объединенных общим замыслом и художественными приемами.

Дипломное проектирование – это большой и серьезный труд преподавателя и ученика, который происходит в течение всего учебного года. Однако оно начинается не в 5-м заключительном классе, а ученик планомерно готовится к итоговой дипломной композиции, начиная уже с первого класса художественной школы, изучая наряду со станковой композицией, весь комплекс важных предметов в художественном образовании (рисунок, живопись, история искусств, скульптура, ДПИ), направленный на развитие творческой фантазии и образного мышления. Итог дипломной композиции напрямую зависит от всего накопленного опыта ученика за все годы обучения в художественной школе.

Целью является трансляция опыта работы над дипломными композициями выпускников Детской художественной школы города Хабаровска.

В задачи входят: обозначение основных этапов работы над итоговой дипломной композицией; анализ каждого из этапов работы над итоговой дипломной композицией с выявлением особенностей; обозначение проблем, которые часто возникают при выполнении итоговой дипломной композиции, и предложение путей их решения.

Актуальность выбранной темы обусловлена ежегодной процедурой итоговой аттестации выпускников Детской художественной школы и школ искусств. А дипломное проектирование в выпускном классе – это и подведение итогов обучения в художественной школе, и уровень начального художественного образования, и начало творческого пути каждого ученика. И обсуждение данного вопроса на научно-практической конференции способствует обмену опытом по теме и в дальнейшем повышает качество выполняемых выпускниками итоговых дипломных композиций. И как итог повышает шансы на поступление выпускников

художественной школы и школ искусств в ВУЗы и ССУЗы на творческие специальности.

Как правило, дипломным проектом с учениками мы занимаемся на уроках станковой композиции. Учебно-тематический план по предмету «Композиция станковая» в выпускном 5-м классе включает 99 часов в году (по 3 часа каждую неделю). В течение всего учебного года выпускник разрабатывает одну итоговую композицию, либо серию композиционных работ на выбранную тему, объединенных общим замыслом и художественными приемами. Кроме этого выполняются подготовительные листы с эскизными вариантами, а так же пишется аналитическая часть работы в виде пояснительной записки, которая озвучивается на защите дипломного проекта. Это первая осмысленная работа, которая соединяет желание ученика создать то, что волнует молодую творческую личность, с его возможностями изобразить задуманное. Дипломная композиция может быть выполнена в любом жанре, технике и материале, наиболее полно позволяющих раскрыть авторскую идею.

Под руководством педагога выпускник проходит следующие этапы работы над дипломной композицией:

1. Аналитическая часть задания:

- Выбор темы, жанра дипломной работы;
- Разработка концепции сюжета;
- Изучение литературы, сбор необходимой информации, выполнение подготовительного материала (наброски персонажей в необходимых ракурсах, этюды костюмов, исторических деталей и т.п.);
- Поиск аналогов и прототипов.

2. Поисковая часть работы:

- Разработка эскизов – линейных, тональных, цветовых;
- Поиск техники выполнения дипломной работы;
- Выполнение эскизов в цвете с выбором колористического решения;
- Если речь идет о декоративной композиции, то подбор необходимых приемов стилизации, трансформации, декорирования;
- Определение техники и материала выполнения диплома;

3. Практическая часть работы:

- Пространственно-плановое, тональное и цветовое решение композиции, выбор формата;
- Выполнение фор-эскиза («картона») – подготовительного эскиза, содержащего конечный вариант композиции, готового для переноса на итоговый формат;
- Перенос фор-эскиза на итоговый формат с использованием масштабной сетки;
- Выполнение работы на итоговом формате в выбранном материале;

4. Оформление готовой дипломной работы.

5. Написание пояснительной записки к дипломной композиции.

- Расширение знаний по выбранной теме, погружение в материал, систематизация этих знаний в текстовой части дипломной работы;

Выбор темы проекта зависит от склонностей и привязанностей учащегося, часто служит серьезной заявкой в дальнейшей творческой деятельности. Дети, как правило, выбирают ту тему, которая ранее получалась или затронула эмоциональную сферу ребенка. Преподаватель старается правильно и вовремя направить и помочь ребенку при выборе темы выпускной композиции. При разработке эскизов в младших классах преподаватели рекомендуют учащимся ориентироваться на возможную тему дипломной работы в будущем. Рекомендуют наиболее удачные эскизы использовать при разработке эскизов дипломной работы в дальнейшем. Очень часто прототипом будущей дипломной работы выпускника является его же работа, выполненная в 3-м или 4-м классе художественной школы.

Если с выбором темы ученик испытывает трудности, преподаватель предлагает ему перечень «запасных» и всегда актуальных тем, которые можно развить в своей дипломной композиции или оттолкнуться от них. Примеры таких тем: «Город», «Природа Дальнего Востока», «Иллюстрация к произведению», «Быт коренных малочисленных народов Дальнего Востока», «Историческая тема» и пр.

Когда тема определена, начинается второй, не менее сложный этап создания эскизов. Эскиз – это основа будущего произведения, его концепт. Здесь начинается индивидуальная работа с каждым учащимся – это и поиск решений, подбор литературы, анализ проделанной работы, споры, сомнения, выбор.

Проблема выбора темы встаёт неизбежно перед учеником. На одном из первых уроков в учебном году по станковой композиции всем ученикам мной предлагается такая методика: каждый развешивает абсолютно все свои поисковые эскизы на мольберте, выполненные за весь период летних каникул. Затем ученикам предлагается поочередно убирать: 1. эскизы, которые были сделаны в последний момент и «для количества»; 2. эскизы, тему которых выпускник развивать не хочет (при условии, что ученик разрабатывает несколько тем одновременно, при наличии у него эскизов, посвящённых разным темам); 3. эскизы, которые по мнению ученика содержат явные композиционные нарушения. В итоге на мольберте выпускника остаётся только несколько (один-два) эскиза, которые он в дальнейшем берёт в работу. Но может быть и такая ситуация, что ученик остаётся сидеть перед пустым мольбертом. Такого рода приём даёт свои результаты: ученик остаётся предельно честен перед самим собой, он ощущает ответственность за своё решение и самостоятельность выбора. Понять себя и свои возможности, и реализовать их, выразить мир своих

чувств и интересов – вот главная задача, которая стоит перед ребенком в дипломной композиции. Постепенно, путем проб и ошибок выстраивается вся история картины: сначала графический линейный ряд, затем тональное решение, после колористическое решение. Яснее становится выбор материала и техники для наиболее выразительного воплощения темы.

На протяжении учебного года для выпускников в художественной школе предусмотрены промежуточные срезы текущей работы над дипломными композициями, в которых помимо основного куратора выпускника участвуют другие преподаватели, во главе с директором художественной школы и методистом. На таких просмотрах выпускник демонстрирует все свои наработки к дипломной композиции по выбранной теме, рассказывает концепцию своего произведения, советуется с преподавателями. Цель таких предзащит заключается в улучшении качества выпускных композиций путём своевременного нахождения ошибок, и рекомендаций для их устранения. А также выпускник может отрепетировать своё выступление перед итоговой защитой, что позволяет снять лишний стресс.

Последним этапом работы над дипломной композицией является её оформление и итоговая защита перед членами комиссии. Еще до завершения дипломной композиции у выпускника появляется вопрос о ее оформлении. Об оформлении дипломной работы ученикам сообщается еще в начале года, так что данный вопрос не является для них неожиданностью. Очень важную роль играет правильно подобранная рама. Часто бывает, что именно рама закончит и «соберет» картину, а также украсит живопись/графику. В то же время, неудачный выбор багета удешевит работу и внесет диссонанс в зрительное восприятие. Рама будет гармонично смотреться с картиной в том случае, когда они дополняют друг друга, а не соперничают по красоте и оригинальности. При выборе рамы и паспарту учитываются техника исполнения, настроение, колорит, размер, композиция, стиль и фактура картины. В этом вопросе преподаватель проявляет к каждому ученику индивидуальный подход, помогает сделать правильный выбор.

Работа над дипломной композицией выявляет индивидуальные особенности каждой творческой личности, степень ее подготовленности, либо неподготовленности к самостоятельной деятельности. К выпускному классу учащиеся накапливают определенную сумму профессиональных навыков, имеют основы планомерной, серьезной, длительной работы, уже могут решать определенные художественные задачи. Ученики проявляют глубокую заинтересованность в композиции во время работы над своим дипломным проектом. Однако в этот период детям особенно свойственны излишняя осторожность, медлительность в работе, колебания, мучительные сомнения, болезненное восприятие замечаний, внезапная потеря увлеченности и апатия, которые могут ослабить работу, парализовать

волевое начало в учебном и творческом процессе. Индивидуальный подход и ободряющее слово преподавателя в этот период особенно необходимы.

Итоговая дипломная композиция – это первая серьезная художественная работа выпускника, где не обойтись без тесной работы с преподавателем, который обеспечивает разностороннюю поддержку обучающегося.

Работа преподавателя с выпускником над созданием дипломной работы направлена на передачу опыта, знаний от преподавателя ученику, формирование необходимых профессиональных компетенций и развитие личностных качеств ученика в процессе их совместной деятельности с преподавателем.

УДК 376.1

Р.Х. Ершова

*МБОУ ДО Детская художественная школа
г. Хабаровск*

ИНКЛЮЗИВНОЕ ОБУЧЕНИЕ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

В последние годы в художественной школе детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) становится больше, что предъявляет новые и более высокие требования ко всем педагогам, работающим в школе. Необходимость актуализировать данную тенденцию есть один из способов решения основных проблем, возникающих в обучении таких детей. Какие возникают трудности, как с ними справляться - с этими вопросами я попыталась разобраться в данной статье и поделиться опытом с другими педагогами.

Ключевые слова: ограниченные возможности здоровья, дети, ОВЗ, обучение в художественной школе.

R.H. Ershova

INCLUSIVE EDUCATION FOR CHILDREN WITH DISABILITIES HEALTH AT THE CHILDREN'S ART SCHOOL

In recent years, there has been more children with disabilities in the art school, which places new and higher demands on all teachers working at school. The need to update this trend is one way to solve the main problems arising in the

education of such children. What difficulties arise, how to deal with them - I tried to deal with these issues in this article and share them with other teachers

Keywords: disabilities, children, people with special needs, studying at an art school.

Введение

Все дети достойны лучшего. А особенные дети – особенно.

Сегодня обучение и воспитание детей с ограниченными возможностями актуально в меняющихся социальных и экономических условиях развития общества.

К актуальности данной темы я пришла на своей практике. Однажды мне написали две женщины, которые просили принять своего ребенка в художественную школу на платное отделение, указав диагноз ЗПР и то, что дети учатся в специализированной школе. Поначалу у меня были сомнения, что я не справлюсь. Потому что не тот момент у меня не было большого опыта работы с такими детьми. Но, как оказалось, мамы и дети знали друг друга, они были из одной школы, вместе учились в одном классе.

Благодаря уверенности мам и дружбе детей я справилась со своей неуверенностью и сомнениями, мне было не трудно обучать их в команде, в доверии по отношению друг к другу.

Цель данного исследования – стратегия инклюзивного образования, разобрать основные методы и задачи. Чтобы понять, как обучать детей с ОВЗ, необходимо разобраться, что такое «ОВЗ» и «инклюзивное образование».

Задачи, которые стоят в данном случае, это: помочь педагогам в работе с детьми с ограниченными возможностями развития, разобрать основные принципы, методы обучения. Чтобы они были уверены в своих силах, и чтобы у них не было таких сомнений, как у меня.

Объект исследования – это учащиеся с ОВЗ в детской художественной школе, а также их родители. Потому что школа – это место, где объединяются педагог, ученик и родитель в одно целое.

Выбирая художественную школу, родители детей с ограниченными возможностями здоровья могут выбрать для своего ребенка форму совместного обучения со здоровыми детьми, необязательно с лицами одного возраста. Важным направлением в отношении лиц с ограниченными возможностями здоровья является обеспечение их прав на реабилитацию средствами образования. Интеграция детей с ограниченными возможностями здоровья и детей-инвалидов в среду нормально развивающихся сверстников в образовательных учреждениях, в том числе дополнительного образования, включена в перечень неотложных задач в сфере образования.

Дети с ОВЗ

Что такое «ОВЗ» в образовании? Педагогическая расшифровка видов ОВЗ изложена в Федеральном Законе об образовании РФ. Он описывает специфику категорий «особых» школьников и специальные условия для получения образования каждой из них. Особенности развития диагностируются ПМПК (психолого-медико-педагогическая комиссия). К ним относятся нарушения зрения, речи, опорно-двигательного аппарата, задержка психического развития (ЗПР), нарушения интеллектуального развития, расстройство поведения и общения, в том числе РАС (расстройство аутистического спектра) и СДВГ (синдром дефицита внимания), комплексные нарушения развития. При их подтверждении ПМПК рекомендует конкретные специальные условия обучения для ребенка.

Согласно закону об образовании, дети с ОВЗ, опираясь на рекомендации ПМПК и выбор родителей, могут обучаться в условиях: специального (коррекционного) образования; инклюзивного образования детей с ОВЗ (в массовой школе в одном классе с нормальными детьми); в классах коррекционно-развивающего обучения при массовых школах; в системе надомного обучения при массовых и специальных школах; в условиях домашнего (семейного) образования.

В нашем случае, обучение в детской художественной школе относится к инклюзивному образованию, при котором дети с ОВЗ учатся вместе со здоровыми детьми.

Инклюзивное образование

Инклюзивное образование в сфере дополнительного образования - это процесс обучения детей с ОВЗ, направленный на развитие творческих способностей. Инклюзивное (франц. *inclusif* – включающий в себя, от лат. *include* – заключаю, включаю) означает включенное образование. Такие дети включены в общий процесс обучения, становления творческой личности.

Дополнительное образование предоставляет ребёнку с ОВЗ максимум возможностей для развития его потенциальных творческих способностей с учётом интересов и желаний, оказывает огромное влияние на его дальнейшую судьбу. Для многих детей – это основная, а иногда и единственная возможность для того, чтобы получить жизненно важные практические навыки. Полученные знания и умения в системе дополнительного образования могут быть в дальнейшем для таких детей не только досугом, но и будущим фактором при выборе своей профессии.

Художественная школа – благоприятная среда для самовыражения, реализации своего творческого потенциала в виде рисунков, скетчей, поделок декоративно-прикладного творчества, инсталляций и т.д.

Основные принципы и методы

инклюзивного образования в художественной школе

Главным образом художественное образование ориентировано на

индивидуализацию процесса обучения. Инклюзия еще означает - раскрытие каждого ученика с индивидуальным подходом в обучении, с адаптированной программой для каждого. Инклюзия учитывает потребности каждого ребенка. Каждый «особенный» ребенок уникален, неповторим и творчески одарен.

Необходимые методы в обучении детей с ОВЗ в художественной школе

- Стимулирование активности каждого ученика на уроке, выявление успехов ребенка, поощрение его похвалой, отличной оценкой, примером для другого. Поскольку такие дети ранимы, обидчивы, их настроение меняется очень быстро и часто, похвала является наиболее эффективным средством достижения педагогического результата.

- Эмоциональное вовлечение ребенка с ОВЗ на уроках при изучении материала. Темы для творческого осмысления и интерпретации, в которых можно выразить свои чувства и отношение к окружающему миру. Например: грустное дерево, счастливый праздник, солнечный натюрморт, белый пейзаж, любимое животное и т.д. В чувственной интерпретации принимают участие два фактора: опыт прошлого восприятия и способность субъекта к воображению. Как правило, все дети умеют воображать, фантазировать, додумывать, дорисовывать. Нам остается только запустить этот механизм воображения.

- Воспитание ответственности за выполнение заданий, отведение большей роли самостоятельному выполнению задания;

- Внимательное отношение к детям, контролирование эмоциональной сферы и изменяющуюся манеру поведения обучающегося. Дети легче понимают, осознают свои эмоции, когда выражают их конструктивно. В своих рисунках дети передают свое отношение к окружающему миру. Если, в процессе рисования, дети быстрее устают или теряют интерес к теме, то необходимо выделить дополнительные минуты отдыха или переключить внимание на другую деятельность, например, лепку;

- Поэтапная усвояемость нового материала, «от простого к сложному», с использованием наглядных пособий, презентаций, компьютерного оборудования;

- Сосредоточение внимания ребенка на ключевых понятиях нового материала;

- Использование видов деятельности, способствующие активному обучению, вовлечению в образовательный процесс и сплочению класса, например, организация совместных выставок, конкурсов, мастер-классов, выходов в музей.

- Использование метода игры на уроке. Мы должны понимать, что на уроке важен сам процесс, а не результат. Для детей игра - это способ

взаимодействия с окружающим миром, особенно для детей младшего и среднего школьного возраста. Часто вижу, как дети играют со своими художественными образами, наделяют их какими-то качествами, сопереживают им, создают увлекательную историю. Играть с выдуманным персонажем, создавать ему историю.

- Учет индивидуальных особенностей и способностей учащихся в разработке технологической задачи на уроке. Требования к детям с ОВЗ должны быть согласно их уровню развития.

Пожелания педагогам, работающим с ребенком с ограниченными возможностями здоровья

В ходе работы я выделила для себя первоочередные задачи. Это:

- Положительное отношение к детям с ограниченными возможностями здоровья и готовность работать с ними. Создание благоприятных психологических условий для успешного обучения детей с ОВЗ. Все дети разные, так же, как и все люди. Каждый ребенок требует к себе бережного отношения, особенно такой, которому требуется больше внимания в связи со здоровьем. Поэтому педагогу, в первую очередь, надо быть позитивным, добрым и отзывчивым человеком.

- Проявление интеллектуальной гибкости: уметь разрабатывать индивидуальные маршруты для детей с ограниченными возможностями здоровья. Даже несмотря на один возраст, сверстники с ОВЗ могут иметь разный уровень интеллектуального и творческого развития, поэтому и требования к выполнению учебных задач у каждого тоже разные;

- Профессиональная компетентность: построение адекватной возможностям ребенка последовательности и глубины подачи программного материала в рамках общей образовательной программы. Для этого необходимо оценивать особенности и уровень развития ребенка. Например, одному ребенку сложно рисовать красками, другому – карандашами. Нужно увидеть слабые стороны у ребенка и согласно его навыкам, исходить в технологическом решении задачи;

- Желание взаимодействовать с родителями, воспитывающими детей с ограниченными возможностями здоровья. Объединение родителей и педагогов с целью взаимопомощи очень важно для всех в этом случае. Родители могут принимать активное участие в процессе обучения своего ребенка, присутствовать на уроках, тем самым оказывая своему ребенку помощь не только в выполнении задания, но и психологическую помощь. Таким образом, в семье укрепляется вера в свои силы и желание жить в социальном обществе вместе со всеми. Ведь самое главное – это любить своего ребенка таким, какой он есть, дарить ребенку тепло, заботу и внимание, радоваться жизни, обрести уверенность в завтрашнем дне. Всем следует научиться воспринимать ребенка с ограниченными возможностями, как ребенка со скрытыми возможностями;

- **Оценивание внутригрупповых взаимоотношений.** Это способствует формированию эмоционального принятия и группового сплочения. Педагогу необходимо сформировать у учащихся толерантное отношение к людям с инвалидностью, общаться и учиться с ними без страха, насмешек и снисходительности. Важно, чтобы дети с ранних лет научились жить рядом людьми, имеющими отличные от них потребности, принимать и понимать их. Совместные уроки дают детям понимание того, что людей с инвалидностью можно и нужно воспринимать как полноправных членов общества, с ними, как и со всеми, можно дружить, играть, общаться. Учащиеся понимают, что все люди разные, и каждый ценен по-своему и начинают меняться, принимать особенности других людей.

Заключение

Следует отметить, что почти все дети рисуют. Независимо от состояния здоровья. Занятия по рисованию доставляют всем детям радость, создают положительный настрой, позитивное отношение к жизни. Инклюзивное образование дает возможность всем детям общаться на одном уровне, испытывать одни и те же эмоциональные состояния. Все дети с ОВЗ творчески одаренные дети. Их творчество заключается в простом умении фантазировать. Они больше бесстрашные, чем испытывающие страх перед белым листом. «Эмоциональные» в творческом процессе на 100%. Им необходима похвала, несмотря на результат.

С такими детьми просто интересно работать. Главное – им требуется больше внимания, чем здоровым детям. Поэтому необходимо соотношение количества детей с ОВЗ и здоровых детей 2\10. Тогда процесс обучения будет иметь эффективность и пользу для всех учащихся.

Дети с ОВЗ очень чувствительны, поэтому педагогу необходимо всегда быть в позитивном настроении. Выйдя из дома, оставив все проблемы и переживания, переключившись на педагогическую задачу – только таким образом будет на уроке благоприятный психологический климат.

В заключении, хочу привести знакомую фразу: «Мы в ответе за тех, кого приручили». С точки зрения педагогики, смысл этой фразы можно выразить другими словами: «Мы в ответе за тех, кого научили и чему научили». Это особенно актуально для детей с ограниченными возможностями здоровья. Так будем же ответственны за будущее наших учеников! Благодарю за внимание!

Рисунки детей с ОВЗ.

Мусатов Дима 10 лет



«Лунтик»



«Натюрморт с лимоном»



«С Новым годом!»



«Письмо Деду Морозу»



«Снежная вьюга»



«Мишка на Севере»

Литература

1. Индивидуальная образовательная программа в условиях инклюзии. Методические рекомендации. С. Ю. Танцюра, С. И. Кононова, «ТЦ Сфера», 2022 г.
2. Инклюзивное образование: история и современность: учебно-методическое пособие, С. В. Алёхина, г. Москва: Педагогический университет «Первое сентября», 2013 г.
3. Артпедагогика и арттерапия в специальном и инклюзивном образовании: учебник для среднего профессионального образования, Е. А. Медведева, г. Москва: Издательство «Юрайт», 2023г.
4. Методические рекомендации по организации обучения лиц с ОВЗ – PDF <http://docplayer.ru>
5. ОВЗ I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII видов и их расшифровка. https://rosuchebnik.ru/material/ovz-i-ii-iii-iv-v-vi-vii-viii-vidov-i-ikh-rasshifrovka/?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru
6. Система инклюзивного образования с учетом особых образовательных потребностей детей с ограниченными возможностями здоровья. <https://nsportal.ru/shkola/psikhologiya/library/2017/04/04/sistema-inklyuzivnogo-obrazovaniya-s-uchetom-osobyh>
7. Инклюзивное образование детей школьного возраста в системе дополнительного образования с ОВЗ. <https://infourok.ru/statya-inklyuzivnoe-obrazovanie-detey-shkolnogo-vozrasta-v-sisteme-dopolnitelnogo-obrazovaniya-s-ovz-3824998.html>
8. 3.6. Особенности деятельности специалистов сопровождения образовательной организации в части организации процесса получения образования обучающихся с ОВЗ, в том числе с инвалидностью <http://aripk.ru>
9. Итоговая работа «Планирование и разработка урока (занятия) с обучающимися с ОВЗ в условиях введения ФГОС ОВЗ»// <https://infourok.ru>

УДК 786

С. В. Баяев

*МАУК ДО «Детская музыкальная школа»
г. Комсомольска-на-Амуре*

РАЗВИТИЕ АППЛИКАТУРНО – ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПИАНИСТА ДМШ

В статье рассматриваются актуальные вопросы по воспитанию

аппликатурно-двигательных навыков ученика на всех ступенях обучения. Предлагаются инновационные решения задач по освоению аппликатурных закономерностей в гаммовых комплексах.

Ключевые слова: аппликатура в музыкальном исполнительстве, типы аппликатурных движений, аппликатурные закономерности, методика аппликатурно-двигательных навыков.

S.V. Baev

DEVELOPMENT OF THE FINGER-MOVEMENT SKILLS OF A CHILDREN'S MUSIC SCHOOL

The article deals with topical issues on the education of a student's finger-motor skills at all levels of education. Innovative solutions to the problems of mastering the fingering patterns in gamma complexes are proposed.

Keywords: fingering in musical performance, types of fingering movements, fingering patterns, technique of fingering and motor skills.

1. Введение

Тема статьи соответствует одному из направлений VI Региональной конференции – «Актуальные вопросы художественного образования».

Цель работы – воспитание аппликатурно-двигательных навыков ученика от простейших формул и закономерностей в младших классах до продуманного удобства этой технологии при самостоятельном изучении текстов других стилей в музыке у старшеклассников.

В детской музыкальной школе, особенно в начальных классах, в основе пианистического мышления всегда лежит изучение простейших технических элементов: гамм, аккордов, арпеджио. Конечной задачей у начинающих пианистов является закрепление аппликатурных закономерностей во всех 24 тональностях. С этой же целью написан и весь детский репертуар.

В старших классах преподаватель обязан дать знание возможностей фортепианной аппликатуры, как и когда нужно применять тот или иной аппликатурно-двигательный приём при изучении других стилей в музыке. Успех в решении этих задач зависит от активности мышления, инициативы и самостоятельности ученика, которые должен воспитывать преподаватель с ранних шагов обучения. Какими же знаниями должен обладать сам преподаватель?

2. Аппликатура в системе музыкального исполнительства

Понятие «аппликатура» (от латинского *applicare* – прилагать, прикладывать) означает распределение пальцев при игре на музыкальных инструментах [4]. По мере совершенствования инструментов и

исполнительства, познания художественных возможностей фортепианной аппликатуры появилось новая расшифровка этого термина в «Музыкальной энциклопедии» [7], где упоминается о связях аппликатуры с приёмами игры, выразительностью речи, преодолением технических трудностей, укреплением памяти, свободной ориентировке на клавиатуре и т.д. В практике закрепились понятия «аппликатурное движение» (касаемо пальцев), «игровое движение» (палец-рука).

Фортепиано, в отличие от других инструментов, имеет свою аппликатурную специфику. Механизмы управления всеми параметрами звучания соединены в единый игровой аппарат (палец-рука-корпус). Аппликатурное удобство связано с высотой, длительностью, силой звука, тембром, артикуляцией и дифференциацией звуков в созвучиях.

Художественной ценностью фортепианной аппликатуры является различие пальцев в силе, длине и разной степени растяжений между ними. Вспомним высказывание Ф. Шопена: «Долгое время шли против природы, заставляя действовать пальцы с одинаковой силой. Пальцы устроены различным образом, и лучше не пытаться уничтожить прелесть специальной аппликатуры каждого пальца, а напротив, её совершенствовать, развивать; каждый палец имеет силу, которая соответствует его природе. Большой палец – самый сильный. Пятый – точка опоры... Четвёртый – самый слабый, как бы сиамский близнец третьего, соединённый с ним одной связкой, который во что бы то ни стало хотят отделить от третьего – дело невозможное и ... бесполезное... Уметь находить хорошую аппликатуру – это всё» [6].

Г. Нейгауз часто называл первый палец левой руки «виолончелистом» или «тромбонистом», так как он постоянно выполняет в фортепианной «партитуре» ту роль, которую в оркестровой исполняют валторна и виолончель.

Н. Перельман считал, что пианист имеет шесть пальцев: 1-2-3 и 3-4-5. Первые тяжёлые, но свободные, вторые – лёгкие, но скованные. Третий палец имеет две ипостаси: в первой он свободен, во второй – зависим... Указательный палец пианиста – горн, связывающий всё войско.

Е. Либерман замечал, что первым пальцем приходится пользоваться и немало, а иногда и в мелодиях, требующих звучания густого, «валторнового», он просто незаменим... Кантилена имеет свои излюбленные пальцы. Это 3, 4, 5, несколько меньше 2.

«При создании правильной аппликатуры нельзя упускать из виду анатомические данные пальцев. Различные пальцы – в силу их различной длины и тяжести, а также различного положения, занимаемого на кисти, – способны решать различные задачи. Один и тот же мотив может звучать по-разному от изменения аппликатуры: применение других пальцев требует совершенно иных приспособлений или других дополнительных движений» [3].

Итак, каждый из десяти пальцев пианиста обладает различным весом, устойчивостью и цепкостью, различны их длина и взаимосвязь. Казалось бы, природа сделала всё возможное, чтобы лишить пианистов надежды на звуковую ровность в пассажах, на этот недостаток мы часто сетуем, проводя порой мучительные часы в течение многих лет над «выравниванием пальцев». Подчас забывается, что выровненная игра – частный случай среди миллионов других, требующих, напротив, интонационно осмысленной, осознанно «неровной» игры.

Вот ещё одно высказывание Н. Перельмана, где он освещает роль аппликатуры в процессе реализации художественного замысла:

«... Аппликатуре приходится выполнять функции беспокойные, ответственные и разнообразные: умело расставленная и неизменяемая аппликатура надёжно охраняет память от опасных случайностей; хитрая аппликатура создаёт предумышленные неудобства ради торжества исполняемого; предусмотрительная – ставит пальцам тормозные преграды, ловкая – перераспределяет фактуру и производит разумные конфискации и наконец, чуткая аппликатура откликается на зовы звукового воображения: вибрато, эхо, беззвучные и повторные нажатия и т.д. Плохая аппликатура подобна косноязычию, отражает скученность мыслей, хорошая – красноречива» [8].

3. Семь типов аппликатурных движений

В процессе работы над новым произведением преподаватель на основе собственной аппликатурной культуры выбирает для ученика индивидуальный аппликатурный вариант для решения художественной задачи.

Существуют следующие типы аппликатурного движения:

1. *Артикуляционная аппликатура*, связанная с разделением или соединением звуков внутри мотива. В этом типе характерно использование несмежных пальцев на соседних клавишах, либо перекрёстное расположение их (например, второй после третьего в восходящем движении правой руки), либо употребление одного пальца подряд на различных клавишах; подобные аппликатурные построения особенно часто и успешно могут быть применены в исполнении произведений старинной музыки и венских классиков.
2. *Ритмическая аппликатура*, где используют смену позиций в целях подчёркивания метроритмической структуры музыкальной мысли, а также зачастую использует «силовые» возможности первого пальца на ритмических опорах.
3. *Мотивно-фразировочная аппликатура* в случаях закругления фразы («женское» окончание) должно избегать употребление на последних звуках мотива или фразы первого пальца.
4. *Динамическая аппликатура* предполагает использование сильных пальцев, особенно первого, в интервалах и аккордах в динамике форте.

«Лежачее» положение третьего, четвертого и пятого пальцев соответствует легато и пиано.

5. *Агогическая аппликатура* связана с растяжением пальцев на широкие интервалы, беззвучной их сменой или преднамеренно необычной, подчас неудобной аппликатурой.

6. Для *полифонической аппликатуры* характерен приём взаимопроникновения партий правой и левой рук, а также перебросы через руку, скачки.

7. *Тембральная аппликатура* учитывает тактильные особенности пальцев.

Между этими типами движения существует тесная взаимосвязь. Так, говоря об артикуляции, упоминаем метроритм и динамику. Говоря о ритме, упоминаем динамику и т.д.

4. Аппликатурные закономерности

В современной детской музыкальной школе, где освоение технического комплекса (гаммы, аккорды, арпеджио) с их аппликатурными закономерностями является обязательным на всех ступенях обучения. Карл Черни замечал, что эти упражнения «одинаково полезны как начинающему, так и весьма подвинутому ученику, и даже опытному искусному исполнителю. Нет такой степени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах сделается излишним» [1].

«Черни прав: при воспитании пианиста и для поддержания должного уровня мастерства без овладения гаммовым комплексом, без постоянной работы над ним, не обойтись. Одни только этюды проблемы не решают» [5].

На начальном этапе обучения гаммам двумя руками большую пользу приносит расходящееся движение с зеркальной аппликатурой [2].

до, соль, ре, ля, ми мажор и минор

правая рука - 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5

левая рука - 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5

ми-бемоль мажор

правая рука - 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

левая рука - 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

хроматическая гамма от ре

правая рука - 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1

левая рука - 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1

хроматическая гамма от соль-диеза

правая рука - 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1

левая рука - 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1

хроматические гаммы от разных нот с такой же зеркальной аппликатурой:

от си-бемоля 3 1 2 3 1 3 1 2 3 1 3 1 2 - правая рука

от соль-бемоля 3 1 2 3 1 3 1 2 3 1 3 1 2 - левая рука

от ми 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 - правая рука

от до 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 - левая рука

При игре хроматических гамм с несимметричной аппликатурой в противоположном движении для сохранения координации следует контролировать совпадение первых долей в обеих руках при счёте вслух «на шесть» внутри каждой октавы.

Желательно при изучении гамм от чёрных клавиш обратить внимание на следующие закономерности:

- В мажорных гаммах В, Es, As, Des в правой руке четвёртый палец используется на ноте си-бемоль (Fis – ля-диез).

В левой руке четвёртый палец используется на IV ступени в бемольных тональностях (Fis - на I ступени).

Все мажорные гаммы начинаются со второго пальца в правой руке и с третьего – в левой. На вершине левая рука заканчивает вторым пальцем.

- В минорных гаммах fis, cis, gis, dis, b в левой руке четвёртый палец используется на ноте фа-диез (b – соль-бемоль). В правой руке закономерностей нет.

Начинать минорные гаммы правой рукой со второго пальца, заканчивать на вершине левой рукой вторым пальцем. Все остальные пальцы левой руки рассчитываются как ближайшие к первому.

На определённом этапе развития ученика появляется необходимость знакомства с романтической музыкой. В это время целесообразным представляется введение новых аппликатурно-двигательных навыков – игра гамм во всех тональностях с аппликатурой до мажора, использование в хроматической гамме сначала четвёртого пальца, а за тем и всех пяти (листовская аппликатура), знакомство с шопеновским «скольжением» и бузониевской пятипалой до-мажорной гаммой. На этом этапе работы с инструктивным материалом следует концентрировать внимание на скорости, силе звука, гибкости в динамике и агогике. Желателен и выбор тональностей гамм и арпеджио с большим количеством ключевых знаков.

Для успешного запоминания аппликатурных закономерностей предлагается таблица 1.

5. Методические особенности аппликатурно-двигательных навыков

Успех освоения учеником удобной аппликатуры зависит от активности мышления, инициативы и самостоятельности обучающегося. Такие качества необходимо воспитывать с первых шагов в начальных классах. В простейших пьесах выбор пальцев проставлен в тексте композитором или редактором. Педагогический контроль на уроках с объяснением художественного смысла в написанных пальцах обязателен. Например, объяснить «лёгкость» первого пальца в подворотах, «звонкость» пятого пальца в интервалах и аккордах, глубину и силу «ленивых» второго и четвёртого пальцев в арпеджио т.д. Такой анализ воспитывает быстрее и прочнее, чем нотации преподавателя на уроках.

**АПЛИКАТУРНЫЕ БЛОКИ
ГАММ И АРПЕДЖИО**

I - 6 [C, d, e, F, G, a]
 $\begin{matrix} T_5 \\ t_3 \end{matrix} - 4$ л.р. $\begin{matrix} T_6 \\ t_6 \end{matrix} - 4$ л.р. пр.р. $\begin{matrix} T_4 \\ t_4 \end{matrix} - 4$ пр.р.

II - 9 [D, A, E, H, B, Es, As, Des, Fis]
мажоров $T_3 - 3$ л.р.

III - 9 [h, fis, cis, gis, g, c, f, b, dis]
миноров $t_4 - 3$ пр.р.

ГАММЫ - ИСКЛЮЧЕНИЯ: 6

[$\begin{matrix} 4H & F^4 & fis \\ 4h & f^4 & cis \end{matrix} \right] >$ в мелодическом виде в правой руке
с пропуском второго пальца перед вершиной

**АПЛИКАТУРА ДЛИННЫХ АРПЕДЖИО
ОТ ЧЁРНЫХ КЛАВИШ: 6**

[Es, As, Des, fis, cis, gis.]

со второго пальца от начала движения и после подворота $\begin{matrix} \text{пр.р.} \\ 2-4 \\ 4-2 \\ \text{л.р.} \end{matrix}$

ДЛИННЫЕ АРПЕДЖИО - ИСКЛЮЧЕНИЕ:
правая рука со второго пальца от начала движения

B несимметрично $\begin{matrix} \text{пр.р.} \\ 4 \\ 3 \\ \text{л.р.} \end{matrix} >$ **СИ - БЕМОЛЬ**

b симметрично $\begin{matrix} \text{пр.р.} \\ 4 \\ 2 \\ 3 \\ \text{л.р.} \end{matrix} >$

Таблица 1 Аппликатурные блоки гамм и арпеджио.

Ученики старших классов могут получить аппликатурное задание на дом. Например: подобрать пальцы к новой инвенции по уртексту. Разбор его пальцовки на уроках с указанием ошибок принесёт пользу не только данному сочинению, но и многим другим. Аппликатурные задания могут быть и более сложными. Полезно сравнить редакции К. Черни и Ф. Бузони в баховских произведениях; А. Гольденвейзера и А. Шнабеля в бетховенских сонатах и т.д.

Стоит отметить, что в работе над произведением поиск аппликатуры проходит, как правило, в три этапа: первый - создание временной аппликатуры; второй этап – поиск аппликатурных вариантов без фиксации; третий этап – окончательная фиксация аппликатуры, которая будет создавать целостную звуковую картину всего произведения. Таким образом, успешно преодолев эти три этапа, ученик приобретает навык самостоятельного художественно-пианистического мышления.

Заключение

Данная работа обогащает собственную аппликатурную культуру преподавателя и предлагает методы воспитания аппликатурно-двигательных

навыков ученика. Созданная таблица аппликатурных блоков гамм и арпеджио позволяет экономить время в изучении технических элементов во всех тональностях, прочно закрепляя в мышлении ученика закономерности формул.

Литература

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианного искусства. Хрестоматия. Киев, 1974.
2. Алексеев А.Д. Методика Обучения игре на фортепиано. – М., 1961.
3. Гат И. Техника фортепианной игры. – М., 1959.
4. Должанский А.Н. Музыкальный словарь. – Л., 1964.
5. Корыхалова Н. Играем гаммы. - М., «Музыка». 1995.
6. Мильштейн Я. Советы Шопена пианиста. – М., 1967.
7. Музыкальная энциклопедия. – М., 1973.
8. Перельман Н. Е. В классе рояля. – Л., 1970.

УДК 784.1

И. В. Попрас

*ГАПОУ НСО «Новосибирский областной
колледж культуры искусств»
г. Новосибирск*

ВЫЯВЛЕНИЕ ОДАРЕННОСТИ И СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ ДИРИЖЕРОВ НАРОДНОГО ХОРА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ

I. V. Popras

IDENTIFICATION OF GIFTEDNESS AND THE SPECIFICS OF CONDUCTOR TRAINING FOLK CHOIR AT THE INITIAL STAGE

Среди музыкальных специальностей профессия дирижера - одна из самых сложных и многогранных. В настоящее время существует необходимость в подготовке высококвалифицированных кадров в области хорового народного искусства.

Теплов Б.М. определил одарённость как «качественно-своеобразное сочетание способностей, от которого зависит возможность достижения большего или меньшего успеха в выполнении той или иной деятельности».

В своем исследовании «Проблемы индивидуальных различий» он

отмечает, что «Своеобразие понятий "одаренность" и "способности" заключается в том, что свойства человека рассматриваются в них с точки зрения тех требований, которые ему предъявляет та или другая практическая деятельность. Поэтому нельзя говорить об одаренности вообще. Можно только говорить об одаренности к чему-нибудь, к какой-нибудь деятельности. Это обстоятельство имеет особенно важное значение при рассмотрении вопроса о так называемой "общей одаренности"».

Очень важным моментом на начальном этапе становления дирижера народного хора является выявление личностных особенностей и потенциально высоких способностей у студента (одаренности), а так же осознание им специфики своей профессиональной деятельности. Соответственно, одаренность студента можно рассматривать в контексте освоения профессиональных навыков. Ведь профессиональный хормейстер должен не только пользоваться голосом, но и иметь хороший вокально-хоровой слух, чувство ритма и музыкальную память, владеть дирижерским жестом, играть на фортепиано, уметь хорошо читать с листа.

Роль дисциплины «Дирижирование» в становлении будущего специалиста – это всестороннее овладение искусством дирижирования, позволяющем точно, глубоко воплотить замысел автора в реальном исполнении хора, формирование практических навыков работы с творческим коллективом. В отличие от академического направления, роль дирижера в народном хоре, возможно, покажется стороннему наблюдателю не такой явной. Ведь во время концертных выступлений хоровых народных коллективов дирижер практически не присутствует на сцене. Это продиктовано самой синкретической природой хорового народного творчества, где пение, танец, музицирование, речь непосредственно связаны между собой. Однако, репетиционный процесс подготовки к выступлению любого народного хорового коллектива совершенно невозможен без хормейстера. Воспитание и подготовка специалиста в этой области – достаточно долгий, кропотливый и ответственный процесс. Поэтому роль педагога на начальном этапе профессионального становления студента трудно переоценить.

Начальный этап обучения дирижеров народного хора ставит перед педагогом определенные задачи. В первую очередь я, как педагог сталкиваюсь с отсутствием у многих студентов полноценной начальной музыкальной подготовки. Часто учить приходится практически с «нуля», с азов музыкальной грамоты. А ведь всего за четыре года обучения в колледже должен сформироваться молодой специалист в одной из самых интересных и сложных профессий. Изначально, с первого курса стоит задача «выровнять» различный стартовый уровень поступивших на первый курс студентов.

Целью педагогической деятельности на начальном этапе обучения дирижеров народного хора является эффективное построение учебного

процесса, учитывающее разноуровневую подготовку обучающихся. При этом необходимо не только дать студенту определенную сумму знаний, но и научить его учиться, развивать интерес к освоению профессиональных навыков. Педагог должен влюбить студента в будущую профессию, помочь каждому обучающемуся занять свою «нишу», по-максимуму показать, на что он на данном этапе обучения способен, проявить свой артистический талант, раскрыть творческую фантазию, откликнуться эмоционально на происходящее в классе.

Со всеми вновь поступившими на первых же уроках провожу беседы о профессии, узнаю их отношение к выбранной специальности, стараюсь заинтересовать. В помощь студентам рекомендую специальную литературу, где обобщен профессиональный опыт знаменитых оркестровых и хоровых дирижеров. Стараюсь организовать посещение концертов ведущих хоровых коллективов Новосибирска, рекомендую к просмотру видеоматериалы с записями выступлений знаменитых дирижеров, хоровых коллективов.

Во вторую очередь важным элементом освоения профессии на начальном этапе является мотивация. Зачастую я сталкиваюсь с тем, что первокурсники, даже очень одаренные музыкально, смутно представляют себе свою будущую профессию. Многие думают, что достаточно хорошо петь, чтобы учиться на отделении Сольное и хоровое народное пение. Конечно, концертная деятельность является важной составляющей учебного процесса, но все-таки сутью профессии дирижера народного хора является освоение и практическое применение профессиональных навыков.

Третья проблема. В последние годы увеличился поток абитуриентов, окончивших 9 классов общеобразовательных школ. Некоторые решили продолжать свое обучение в колледже из-за того, что не всегда справлялись с предметами общеобразовательного цикла. Пытаясь «убежать» от сложных школьных предметов, в колледже они испытывают двойную нагрузку, где общеобразовательный цикл совмещается с профессиональным.

Не секрет, что в большинстве случаев «отсев» студентов в учебных заведениях происходит на младших курсах. Здесь можно выделить еще одну проблему - адаптация первокурсников. У некоторых студентов выявляется, своего рода, социальная незрелость, неготовность к самостоятельной, осознанной взрослой и учебной жизни вне стен родного дома. Проживание в общежитии для многих ребят становится определенным испытанием, когда из знакомой домашней среды они попадают в самостоятельную, «взрослую» жизнь, где нет рядом родителей и нужно самим научиться организовывать свое личное пространство и время.

Нужно отметить, по моим наблюдениям, что падает общий культурный и образовательный уровень абитуриентов. А для того, чтобы достойно закончить обучение в колледже и в дальнейшем продолжить обучение в профильных ВУЗах, нужно пройти Итоговую Государственную Аттестацию и сдать ЕГЭ по ряду предметов. Поэтому на весь

педагогический коллектив колледжа ложится ответственность за подготовку молодых специалистов.

Важным компонентом обучения студентов является расширение их общего кругозора, формирование информационной культуры и воспитание музыкального, «хормейстерского» слуха. Здесь на помощь педагогу приходят современные технологии. Использование информационных технологий в учебном процессе предполагают применение знаний по поиску новой информации в сети Интернет, электронные ресурсы. Все это усиливает междисциплинарные связи, повышая динамизм учебного занятия и наглядность.

Специфика деятельности руководителя народного хора состоит в том, что дирижер - «народник» должен обладать обширными знаниями в области народного музыкального творчества, знать музыкальный фольклор различных традиций, его стилевые особенности. Руководитель народного хора обязан иметь навыки игры на народных музыкальных инструментах, владеть основами народно-бытовой хореографии, знать принципы сценического воплощения фольклора. Помимо музыкальных данных, дирижер должен обладать сильной волей, организаторскими способностями, быть энтузиастом своего дела.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что именно на начальном этапе освоения профессии дирижера народного хора возникают сложности как учебного, так и адаптационного порядка.

За время своей педагогической деятельности в качестве преподавателя у меня сложилась собственная система взаимодействия с обучающимися на уроках, которая зависит от степени компетентности и особенностей их психики. С первых же занятий у ребят происходит «погружение» в профессию. Я использую профессиональную терминологию, объясняю понятия, учу их самостоятельно работать со специальной литературой. На своих уроках стремлюсь учитывать индивидуальные особенности и уровень подготовленности учащихся, постоянно ищу новые формы обучения, позволяющие создать мотивацию, что способствует развитию у учащихся любознательности, самостоятельности, активности, творчества. Поддерживаю положительный эмоциональный настрой урока, а это способствует развитию познавательного интереса учеников к предмету. Отбираю и определяю рациональную методику освоения материала, использую в своей работе дифференцированный подход в обучении. Работа организуется так, чтобы со временем степень их самостоятельности возрастала, а доля моей помощи уменьшалась.

При подготовке молодого специалиста никогда нельзя наперед быть уверенным в определении потенциальных творческих возможностей студента-дирижера и дальнейшей их практической реализации. Как показывает жизнь, некоторые выпускники, имеющие блестящие результаты обучения и обладающие отличными музыкальными данными и

дирижерскими задатками, в силу различных причин не добивались значительных профессиональных результатов, а иногда и уходили из профессии, сменив род деятельности. А те, чей комплекс данных для этой специальности вызывал сомнения и считался малоперспективным, добивались значительных успехов в профессиональной сфере, создавали крепкие творческие коллективы и возглавляли их.

В последние годы своей педагогической деятельности я уделяю большое внимание организации самостоятельной работы студентов, особенно на начальном этапе. Обучение на дирижерско-хоровом народном отделении требует трудолюбия, терпения, настойчивости, самостоятельности. Студент должен не только получать знания по дисциплинам образовательной программы, овладевать умениями и навыками использования этих знаний, но и уметь самостоятельно приобретать новые профессиональные сведения. Поэтому, для меня одаренность - это талант, помноженный на ежедневный труд. Я исхожу из принципа, что нет бесталанных студентов, а все способности развиваются. Единственное, что ограничивает педагога в выявлении и развитии этих способностей - время их обучения в колледже.

Современное профессиональное образование – не система набора фактов, а система, где обучают учиться. Поэтому мне очень импонирует высказывание Константина Симонова: «Образованный человек тем и отличается от необразованного, что продолжает считать свое образование незаконченным».

Литература

1. Теплов Б. М. /Способности и одаренность. Проблемы индивидуальных различий.//Тексты. М.: Издательство Московского университета, 1982
2. Ивашкин А. Мы все время должны стремиться к новому... / А. Ивашкин // Музыкальная академия. – 2004. – № 3
3. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М.: Музыка, 1965. – 224 с.
4. Богачкина Н. А., кандидат педагогических наук /Актуальные проблемы адаптации студентов-первокурсников к условиям обучения в среднем педагогическом образовательном учреждении// диссертация, Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat, Саратов, 2000, 197с.
5. Адаптация первокурсников к новым условиям обучения. Режим доступа <http://www.informio.ru/publications/id2767/Adaptacija-pervokursnikov-k-novym-uslovijam-obuchenija>

УПРАЖНЕНИЯ ПО РИСУНКУ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ДХШ

Доклад посвящен значению упражнений в обучении рисунку учащихся ДХШ. Раскрыто понятие «упражнение». Приведены примеры упражнений по рисунку, направленных на развитие внимания и осознанности в рисовании. Проанализированы результаты использования упражнений в обучении учащихся ДХШ.

Ключевые слова: рисунок, упражнение, осознанность.

V.V. Ryasnova

KHABAROVSK CHILDREN'S ART SCHOOL

The report is devoted to the importance of exercises in teaching drawing to students of children's art school. The concept of "exercise" is revealed. Examples of drawing exercises aimed at developing attention and awareness in drawing are given. The results of using exercises in teaching students are analyzed.

Keywords: drawing, exercise, mindfulness

Введение:

«Академический рисунок» один из основных предметов в системе обучения изобразительному искусству. Без знаний и умений в рисунке невозможно эффективное изучение других учебных дисциплин, а также выполнение любых творческих задач. Основой работы по рисунку является рисование с натуры. Задания по рисунку можно разделить на краткосрочные и длительные. Зачастую внимание педагогов и учащихся сосредотачивается на долгосрочных работах большого формата. Краткосрочный рисунок представлен набросками и зарисовками с натуры, по памяти и по представлению. Бывает, что учащиеся с неохотой выполняют подобные задания, не видят смысла в их выполнении, стремятся побыстрее перейти к выполнению больших работ. Особенно эти тенденции проявляются, если краткосрочные упражнения однообразны, не структурированы, не продумана цель задания.

Цель статьи познакомить с упражнениями по рисунку, которые смогут

разнообразить рисовальную практику учащихся.

Основная часть:

Упражнение планомерно организованное повторное выполнение действия (умственного или практического) с целью овладения им или повышения качества его выполнения. Упражнение занимает важное место в обучении, т.к. лежит в основе овладения какой-либо деятельностью, приобретения тех или иных навыков и умений [1].

Упражнения, представленные в докладе, развивают не столько технику или узкий навык, сколько внимание и осознанность в рисовании. Главная идея упражнений — сфокусировать внимание на одном конкретном аспекте, выделив его из контекста. Так проще начать и быстрее формируется необходимый навык. Упражнения создают новую, необычную для учеников ситуацию и не позволяют рисовать по привычным шаблонам. Упражнения призваны сделать процесс рисования более интенсивным, интересным и осознанным. Не важно, что рисует учащийся, важно — как.

Упражнения можно разбить на разделы: рисование предметов и рисование пейзажа. Много полезных упражнений по рисованию можно найти в книге Дмитрия Горельшева «Простое рисование» [2]. Упражнения, представленные ниже разработаны на основе заданий из данной книги. Рассмотрим каждый раздел.

1. Рисование предметов.

• Упражнение «Три плана»

Упражнение на три плана одинаково полезно делать на основе натюрморта, интерьера или пейзажа. Необходимо нарисовать друг за другом три зарисовки с одной точки и с одной композицией – с акцентом на первом (рис.3), на втором (рис.2) и на третьем плане (рис.1). Важно обратить внимание учащихся на пространственные свойства линии и тона. Время на выполнение каждой зарисовки 15-20 минут. После завершения упражнения сравните рисунки, проанализируйте, как каждый из приемов повлиял на выразительность композиции, какой вариант лучше передает выбранный сюжет.



Рис.1



Рис.2



Рис.3

Упражнение «Работа ограниченным числом тональных градаций»

Перед началом работы необходимо нарисовать тональную шкалу, в которой есть только три градации: черный, серый и белый. Белый - это тон белой бумаги, черный - тон самого мягкого карандаша, серый - средний тон между черным и белым (рис.4,5). Работать лучше всего с натюрмортом с контрастным освещением. Все полутона в процессе работы сводятся к трем основным тонам. В таком режиме работы не получится бездумно штриховать. Таким образом, учащиеся привыкают сравнивать, анализировать, обобщать тональные отношения, а не срисовывать отдельные предметы.



Рис.4



Рис.5

2. Рисование пейзажа

• Упражнение «Изменение темпа рисования»

Для выполнения упражнения необходимо выбрать один сюжет и нарисовать его три раза. Для работы подойдет любой графический материал. Время выполнения каждого листа 20-30 минут. Первый лист - рисование в очень медленном темпе, гораздо медленнее, чем учащиеся обычно работают. Это дает напряженную, активную линию. Заодно можно открыть для себя новые возможности привычных графических материалов (рис. 6). Второй лист - выполняется в очень быстром темпе. Линии здесь получаются динамичные, летучие, незавершенные (рис.7). И третий лист - совмещение двух этих способов работы (рис.8). Учащимся нужно проанализировать натуру и понять, какие объекты изобразить в быстром, а какие в медленном темпе. Сочетание разных темпов рисования в одном листе делает рисунок более выразительным, помогает учащимся внимательно смотреть на натуру, выбирать приемы работы.



Рис.6



Рис.7



Рис.8

- Упражнение «Интенсивное рисование»

Упражнение представляет собой серию зарисовок, выполненных с одной точки за разное количество времени. Время выполнения зарисовки меняется



Рис.9



Рис.10

от 10 минут до 1 минуты. Формат работы рекомендуется не более альбомного листа. Материалы - графические материалы, которыми можно быстро набрать пятно и удобно делать линию. Это может быть мягкий карандаш, широкий маркер, тушь и кисть. Учащиеся последовательно выполняют зарисовки за 10 минут, потом за 5 минут (рис.9), за 3 минуты (рис.10) и за 1 минуту (рис.11).



Рис.11

За такое короткое время невозможно перерисовать натуру во всех подробностях, это и не нужно. Задача внимательно посмотреть на натуру, выбрать главное и изобразить именно это. Такой подход помогает научиться анализировать натуру, сравнивать, обобщать, оставлять важное в рисунке и отбрасывать несущественные детали.

Статья представляет собой сборник практических заданий, которые помогают развить внимание и осознанность в рисовании. Упражнения направлены на изучение композиции, изображение предметов, фигуры человека, пейзажа. Применение этих упражнений в практике обучения в ДХШ повышает эффективность обучения. Учащиеся становятся более заинтересованными, осознаннее подходят к рисованию. Упражнения развивают практические навыки, познавательную и творческую активность, способствуют развитию художественного вкуса. Эти методики также подходят для самостоятельной работы учащихся. С такими упражнениями каждый рисовальщик может работать на доступном ему уровне, варьируя сложность задач, поэтому эти задания можно использовать в разных классах ДХШ.

Литература

1. Вишнякова С.М. Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. — М.: НМЦ СПО, 1999. — 538 с.
2. Горелышев Д.Ю. Простое рисование: упражнения для развития и поддержания самостоятельной рисовальной практики. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 192 с. : ил.

УДК 784

*Л. Г. Игнатова,
Хабаровский краевой колледж искусств
(КГБ ПОУ «ХККИ»)
г. Хабаровск*

РОЛЬ НЕКОТОРЫХ ПРИЁМОВ ЛФК В ФОРМИРОВАНИИ МЫШЕЧНОЙ КООРДИНАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ПЕНИЮ В СРЕДНЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Рассматриваются актуальные вопросы начальной профессиональной вокальной подготовки. Раскрываются проблемы, усложняющие формирование мышечной координации в пении. Обосновывается роль применения некоторых приёмов ЛФК как физиологического метода адаптации студентов к вокальному процессу.

Ключевые слова: динамический стереотип, ЛФК, физическая активность.

THE ROLE OF SOME PHYSICAL
THERAPY TECHNIQUES IN THE FORMATION OF
MUSCLE COORDINATION IN SINGING STUDENTS IN
A SECONDARY VOCATIONAL EDUCATIONAL INSTITUTION

The article deals with topical issues of initial professional vocal training. The problems complicating the formation of muscular coordination in singing are revealed. The role of using some physical therapy techniques as a physiological method of adapting students to the vocal process is substantiated.

Keywords: dynamic stereotype, physical therapy, physical activity.

Одно из основных направлений в работе вокального педагога - развитие мышечной координации периферических отделов фонационной системы. Нами была поставлена **цель исследования**, найти эффективные физиологические приёмы формирования динамического стереотипа мышечной координации у студентов вокальных специальностей.

Задачи исследования:

- проанализировать основные причины возникновения трудностей;
- выявить доступные приёмы метода ЛФК;
- обосновать эффективность некоторых приёмов ЛФК как физиологического метода.

Материалом для исследования по теме: «Формирование мышечной координации» послужило многолетнее (20 лет) наблюдение за студентами колледжа искусств, обучающихся по специальности «Хоровое дирижирование» и «Вокальное искусство» (475 чел.).

Целенаправленное исследование проводилось в форме наблюдений и собеседования со студентами, преподавателями по специальности, в том числе с преподавателем физической культуры, а также применения некоторых физиологически оправданных приёмов ЛФК на протяжении 9 лет.

Из 17 человек экспериментальной группы были представлены студенты специальности «Вокальное искусство», обучения которых начиналось с 15-18 лет - 8 чел., молодые люди, получившие среднее или высшее образование по другим специальностям - 5 чел., работающие в профессиональных хорах артисты-вокалисты, не получившие ранее специального вокального образования – 4 чел. По гендерному признаку распределение студентов в охваченной группе распределилось таким образом: 10 юношей и 7 девушек. У всех поступивших на обучение

наблюдалась нарабатанные психологические установки и мышечные навыки, приобретенные в других видах физической активности.

Нами были выявлены основные причины, которые мы выделили в три группы:

- психологические проблемы;
- физическая активность до начала профессионального обучения;
- общее состояние здоровья студентов.

По результатам работы штатного психолога колледжа было выявлено, что молодым людям наряду с освоением профессиональной программы, приходится решать сложные психологические проблемы личного характера корни которых уходят в семейные взаимоотношения, проблемы взросления, личностного самоопределения, социализации.

Во второй группе, по нашим наблюдениям и опросам студентов, был сделан вывод, о том, что юноши и девушки, до принятия решения о выборе специальности «Вокальное искусство» своей профессией, пробовали себя в разных видах физической активности, по интересам. В ходе визуального наблюдения за такими студентами были сделаны заключения, о том, что проявление физической активности в пении тормозилось у студентов нарабатанными мышечными и дыхательными стереотипами, с детства занимавшихся разными видами физической активности: бег, боевые искусства, пауэрлифтинг, хоккей, бальные танцы, плавание, предпрофессиональная подготовка по специальности фортепиано в ДМШ, художественная гимнастика, ошибки в диагностике типа голоса, пение в хоре т.п. Такие студенты имели сложившийся динамический стереотип проприорецепции, где мышечная система, адаптированная к определённым физическим нагрузкам и координациям отвечает на любое физическое действие стереотипично.

Проблемы третьей группы проявлялись в межсезонном обострении хронических заболеваний и вокальных нагрузок. Пиелонефриты, астмы, бронхиты, диабет, сколиозы, искривлённые носовые перегородки, анкилоглоссия (аномалия лингвальной связки), стоматологические проблемы (установка брекет-системы), *pectus excavatum* - «грудь сапожника», проблемы носоглотки после удаления или прижигания аденоидов и небных миндалин в детстве, гаймориты, тонзиллиты, неврологические расстройства – всё это педагог узнаёт, когда процесс обучения уже запущен.

Проанализировав все вышесказанное, мы пришли к выводу, что для пластичного перехода от одного динамического стереотипа к другому можно применить метод ЛФК, в программе которой разработаны комплексы упражнений и приёмы, оказывающие стимулирующее и

стабилизирующее действие на все три группы причинно-следственных связей.

В своей основе ЛФК – метод лечения, который использует средства физической культуры с лечебно-профилактической целью, для более быстрого восстановления здоровья и трудоспособности больного человека, с использованием педагогических средств воздействия и при активном участии человека.

Особенности метода и принципы ЛФК так же по своим дидактическим принципам сочетаются с вокально-педагогическими принципами, поскольку в основе нашей работы так же лежит анатомия и физиология. А основное средство ЛФК - физические упражнения, так же, как и в вокальной педагогике – вокальные упражнения, связанные с чередованием напряжения и расслабления мышечного аппарата.

Осознавая тот факт, что голос — это мышцы, а средства ЛФК – физические упражнения, мы сопоставили некоторые возможные комплексы ЛФК и задачи мышечной координации в пении, туда же отнесли и скрытые диагнозы. Опираясь на механизмы воздействия физических упражнений, мы сочетали на начальном этапе работы стимулирующие и нормализующие упражнения. И конечно развивали респираторную функцию.

Наблюдая за реакциями и движениями ученика, мы применяли механизмы воздействия физических упражнений ЛФК, вырабатывая основные вокальные навыки, певческую координацию и физическую выносливость в пении.

Выполнение физических упражнений на уроке оказывало положительное влияние на эмоциональное состояние студентов.

По классификации физические упражнения делятся на гимнастические, идеомоторные, спортивно-прикладные и игры. Конечно, в условиях учебного класса мы были избирательны в упражнениях, но тем не менее, для закрепления навыков регуляции студентам давались рекомендации по нагрузкам и физической активности в форме домашних заданий.

Выполнение физических упражнений было привязано к линейке формирования основных вокальных навыков. И начиналось с корректирующих упражнений (исправление осанки) и т.д. После проведения диагностики первых уроков.

Таким образом, обучая студентов основным вокальными навыкам, при выявлении определённых диагнозов или стерео типичных кинестезий мы определяли возможность применения тех или иных упражнений, разработанных в комплексах ЛФК по диагнозам, и рекомендовали студентам самостоятельное выполнение этих упражнений, с педагогическим контролем на уроках. По степени качества и быстроты

реакции в выполнении упражнений было понятно насколько сознательно относиться студент к обучению и своему здоровью.

Результаты:

- в процессе применения приёмов ЛФК происходит - 100% освоение мышечной координации;
- развитие профессиональных вокальных навыков происходит по индивидуальной траектории и по срокам может варьировать;
- применение методов ЛФК положительно влияет на психофизическое состояние студента на уроке и на его желание учиться.

Практическим результатом разработанной автором методики является функциональная коррекция кинестезии и проприорецепции в процессе вокальной фонации, при активном участии студента уже на начальном этапе обучения. При оценке результатов исследования были отмечены качественные изменения тонуса мышечной системы, психофизического состояния ученика, приводящие к улучшению акустических характеристик вокального голоса.

Чтобы не быть голословной приведу несколько видеосюжетов состояния студентов на начало обучения и демонстрацией достигнутых результатов.

Выводы:

- несмотря на то, что по учебному плану предусмотрены занятия, где студенты-вокалисты проявляют физическую активность: *физическая культура, сценическое движение (актерская пластика), танец;* педагогу по специальности нужен свой инструмент формирования и контроля мышечной координации через физическую активность в состоянии *до, во время и после фонации,* формирующий психотехнику певца позволяющей преодолеть - **«стресс новизны» и «стресс нагрузки»;**
- используя в своей работе физические упражнения, мы не только стремились преодолеть гиподинамию как один из факторов тормозящих развитие волевых качеств в певческом процессе, *мы формировали новые автоматизмы мышечной координации для управления голосом;*
- через физическую активность и совместную деятельность на уроке с преподавателем ***студент органично вовлекается в процесс освоения вокальных навыков, познаёт себя, заряжается оптимизмом;***
- применение на уроках упражнений ЛФК даёт педагогу по вокалу инструмент воздействия на формирование мышечной координации у ученика и ***позволяет контролировать эффективность применения того или иного приёма физической активности в пении.***

РАЗНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

В работе основное место занимают вопросы достижения наибольшей эффективности в работе памяти.

Понятие "память" рассматривается в широком смысле, как охват всего исполнения в целом, в комплексе всех задач, стоящих в работе с учеником над произведением.

Раскрываются механизмы создания структурных представлений (интервальных, ладо - гармонических, формообразующих, двигательных).

Обращается внимание на тренировку навыка играть "мысленно", отчетливости мелодических предвосхищений, благодаря чему приобретает устойчивость памяти.

Делается акцент на активизацию слуха в процессе работы над произведением.

В работе также обращено внимание на важность точной проработке аппликатуры фортепианного произведения.

Ключевые слова: память, вариантность, звукоизвлечение, музыкально-слуховое воспитание, аппликатура.

L.Yu.Shklyaver

DIFFERENT DIRECTIONS AND METHODS WORK ON A PIECE OF MUSIC

The main place in the work is occupied by the issues of achieving the greatest efficiency in the work of memory. The concept of "memory" is considered in a broad sense, as the coverage of the entire performance as a whole, in the complex of all the tasks involved in working with a student on a work. The mechanisms of creating structural representations (interval, harmonic, formative, motor) are revealed. Attention is drawn to the training of the skill of playing "mentally", the distinctness of melodic anticipations, thanks to which memory stability is acquired. The emphasis is on the activation of hearing in the process of

working on the work. The work also draws attention to the importance of precise elaboration of the fingering of a piano piece.

Keywords: memory, variation, sound production, musical and auditory education, fingering.

В музыкальном обучении и воспитании работа над музыкальным произведением занимает значимое место, так как помогает эмоционально раскрыться ученику; позволяет исполнять сочинения самых разных стилей и жанров; развивает способность выявлять настроения в музыке, умение видеть наиболее характерные его черты; способность проникать в содержание изучаемых произведений и художественно передавать его своей игрой; способствует воспитанию музыкального вкуса ученика и формирует его музыкальное и творческое мышление.

На начальном этапе обучения педагог помогает в анализе произведения (определения образа, характера, жанра и формы; стилистических особенностей; технических приемов и штрихов, позволяющих выявить характер произведения; определения темпа, соответствующего характеру музыки, обращения внимания на роль динамических оттенков). В дальнейшем основной и самой важной задачей педагога является формирование у учащегося элементарных навыков анализа музыкального произведения и принципов работы над ним.

Рассмотрение определенных направлений и методов работы позволяет успешно справляться с поставленными исполнительскими задачами.

1. Вариантность и стабилизация в работе

Работа над музыкальным произведением основана на эффективности памяти. Работа проходит в виде многократных повторений отрывков (более мелких, или более крупных) и требует творческого подхода. Творческий подход направлен на совершенствование исполнения, выявления яркого содержания музыкальных построений.

Необходимо объяснить ученику, что повторения, не вносящие улучшений вредны, так как они закрепляют посредственное исполнение и тем самым создают препятствие к дальнейшему улучшению игры. На первых порах педагог направляет внимание ученика на выявление более точного штриха, более тонкого отношения к нюансу, более выразительному выявлению музыкального образа. В дальнейшем основной задачей педагога является воспитание самостоятельной творческой личности.

По мере усовершенствования игры происходит близкое сходство творческих повторений, образуется относительная стабилизация трактовки.

В процессе работы необходимо познакомить ученика с различного рода вариантными повторениями, при которых происходит изменение

штрихов, ритма, темпа, динамики, размельчение фразировки, игра на произвольных красочных уровнях.

Вариантные проигрывания необходимо исполнять с настоящей эмоциональной заинтересованностью, артистично, добросовестно. Вариантная игра помогает избежать как художественных, так и технических штампов.

Ученик должен знать, что в занятиях нельзя утомлять слух однообразным звучанием, особенно forte. Также нельзя утомлять руку однообразными движениями, техническими трудностями или приемами.

2. О технических трудностях

На первых порах педагог помогает выявлять наиболее трудные технические звенья и направляет внимание ученика на сглаживание трудностей посредством усиленной работы над более трудными звеньями.

Одновременно с работой по кускам необходимо проигрывать произведение в целом или хотя бы крупными частями. Осуществить это позволяет замедленный темп. Не обязательно все произведение играть в замедленном темпе. Педагог определяет, в каких участках следует выполнять условные замедления и временные упрощения фактуры (пропуск некоторых голосов или мелизмов, фиоритур, некоторых звуков в аккордах и фигурациях и т.п.). Изменения темпов и фактуры необходимы чтобы избежать засорения слуховой и двигательной памяти. Необходимо следить чтобы исполнение осуществлялось хорошим звуком и с чувством. Зная, в каких местах допускается замедленный темп, ученик в нужный момент может без труда снять ограничение темпа.

Также необходимо использовать метод вычленения трудностей помогающий вскрывать само "зерно" технической трудности.

В каждом произведении есть трудно запоминаемые куски; именно их и приходится мельче всего дробить при начальном разучивании; кроме того, эти куски полезно выучивать (включая запоминание) раньше всего остального.

Во время работы педагог постоянно контролирует качество звучания, содержание фразировки, эмоционально-смысловой охват произведения. Постепенно ученик учится самостоятельно определять исполнительские задачи.

3. Формы разностороннего выучивания произведения

В процесс выучивания произведения могут стоять задачи или технические, или художественного плана. Если задача художественного плана, то не обязательно доводить сразу работу до полного конца. Замысел может "дозревать" постепенно. Решая технические задачи нельзя допускать какой-либо неточности выполнения. Здесь без предварительно упрощенных задач (большие и малые куски, отдельные голоса, фразы, выхваченные аккорды и т.п.) обойтись трудно. В целях предварительного упрощения можно снимать legato, упрощать штрихи, заменять яркие и, с другой

стороны, наиболее тонкие звучания. Можно выбрасывать некоторые звуки в аккордах, уменьшать количество звуков в узорах мелодических.

Звукоизвлечение должно быть точным, уверенным. Если такой уверенности нет, нужно чуть задержать звукоизвлечение, давая время на дополнительное "созревание", иногда следует вовсе удержать звукоизвлечение. Уверенность звукоизвлечения появляется только в результате регулярной тренировки.

В определенный момент надо поставить ученику задачу, чтобы интонирование данной фразы, звена и т.п. было однократным. Следующий этап готовности: это требование устойчивости повторений. Задача должна не только хорошо выходить с первого раза, но и одинаково хорошо выполняться десять раз подряд.

Эффективной формой выучивания произведения является способность представлять себе музыку и ее исполнение без игры на инструменте.

Для этого педагог проверяет у ученика умение уверенно начинать игру с любого места. Например, с каждых восьми, четырех, или двух тактов.

Наряду с "горизонтальным" вычленением полезно одновременно применять и "вертикальное" вычленение. Существенную пользу приносит работа над частичным сочетанием голосов (по два, по три), что создает благоприятные условия для вслушивания в их сочетания.

Выучивание на память партий, голосов, пластов всегда является сильнейшим средством создания прочной игры, и им пренебрегать не следует (проверка партий и голосов делается отнюдь не однажды).

4. О темпах игры при работе над отдельными местами произведений.

Спокойные, замедленные темпы позволяют лучше вслушиваться в колориты звучания. Более подвижные способствуют широкому охвату. Так же в медленных темпах яснее ощущаются многие детали игровых движений. Если в медленной пьесе взять несколько убыстренный темп, то тогда можно лучше охватить форму в целом, а в некоторых случаях - найти нужный колорит звучания.

Педагог определяет в каких темпах следует работать (например, какие-то два темпа), это позволяет избежать "скатывание" учеником к одному из своих любимых темпов.

Следует уточнить, что замедленным является тот темп в котором "все предвосхищается (воображением)", то есть выходит сознательно, а не случайно.

Существует способ сильно замедленной тренировочной игры, когда на каждом звуке делаются три спокойных (мысленных) шага. Такая сильно замедленная игра тормозит действие всех автоматических связей, и безошибочность игры здесь целиком зависит от внутреннего слышания и знания каждой фразы.

Способ преувеличенно быстрого (как бы "обгоняющего рефлекс") проигрывания небольших кусков имеет две основные формы.

Первая заключается в следующем: в технически трудных местах выбирается ряд коротких звеньев (по возможности - не соседних), которые и проигрываются несколько раз в убыстренном темпе, после чего отрабатывается весь кусок. Полезно выбирать такие звенья, где техническая трудность лежит в работе "наружных" пальцев (3, 4, 5-го).

Второй способ - "игра с остановками", когда некоторые метрические тяжелые пункты удлиняются, а между ними делаются быстрые "пробеги"; во время остановки, играющий старается подготовить воображение и руку к максимально быстрому пробегу (не допуская при этом засорений).

5. О некоторых условиях безошибочной игры

Так называемые "забывание продолжения" случается и с теми, кто имеет отличный гармонический и звуковысотный слух. При этом забывания на гранях построений (например, между первым периодом и серединой) происходят чаще, чем внутри построений, что нетрудно объяснить тем что, на гранях формы непосредственно мелодическая связь часто бывает слаба, здесь она носит преимущественно эмоционально-логический характер. Поэтому в этих местах и возможны прорывы памяти, опирающейся в основном на мелодию. В связи с этим, в процессе работы следует вводить отчетливые мелодические предвосхищения, искусственно создавать их там, где в них нет художественной надобности. В поле внимания должно быть "свободное место" для достаточно отчетливого мелодического предвосхищения следующей (или какой-то другой близкой) фразы. Это позволит значительно приблизить игру к безошибочной непрерывности.

Однажды созданные структурные представления в течение некоторого времени являются постоянным элементом процесса игры, и должно без всякого усилия внимания возникать в соответствующем месте произведения. В начале, структурное представление естественно, несколько затрудняет внимание. Однажды сформированные и введенные в ход игры структурные представления могут оставаться неизменными, а могут изменяться на новые, более широкие, или, наоборот, узкие.

Умелое использование структурных представлений (интервалы, гармонии, отклонения, модуляции) может играть большую роль в безотказной работе памяти.

Нельзя обойти вниманием так называемые "случайные аварии". На самом деле они не случайные, а происходят они, как правило там, где в домашней работе случались шероховатости или же имели место "сомнения", то есть отсутствие уверенности в том, что пальцы сыграли вполне точный рисунок.

Особого внимания и осознанности требуют "фуркации", то есть при одинаковом начале имеется разное продолжение.

6. Активизация слуха в процессе работы над произведением

Фортепианное исполнительство как процесс создает наиболее благоприятные условия для музыкально-слухового воспитания и развития, так как включает в себя мелодический, динамический, тембровый, гармонический и полифонический компоненты.

В исполнительском процессе активность слуха занимает особое положение и требует постоянного контроля педагога.

На раннем этапе работы над произведением нужно добиваться, чтобы формируемые воображением звуковысотные контуры приближающихся звучаний в точности соответствовали их реальному звучанию. Для этого педагог требует от ученика непрерывного "вслушивания" в игру, пропевания голосов, обращает внимание ученика на постоянную мелодическую выразительность.

Для активизации слуховых представлений полезно иногда останавливать игру и продолжать ее, лишь составив себе отчетливую предвосхищающую картину ближайших звучаний; большую пользу приносит транспонирование каких-либо отдельных более трудных оборотов в разные тональности; полезно широко использовать игру в уме, повторяя звенья в уме по несколько раз и сравнивая воображаемое звучание с реальным.

Бывает, у ученика во время работы некоторые голоса тускнеют, теряют свою интонационную рельефность. В таких случаях необходимо проводить работу по дополнительной активизации слуха ученика, для чего применяются, в первую очередь, основные способы работы по кускам (горизонтальное и - обязательно - вертикальное вычленение, сочетания голосов и т.п.). Полезно потускневшие голоса (отдельные мотивы, даже отдельные звуки) играть нарочито громко, какую бы второстепенную функцию они не выполняли.

Сильнейшим средством активизации слуха является игра узора (на память) измененной аппликатурой: все играть каким-то одним пальцем, или чередуя два каких-то пальца, или даже играя двумя пальцами разных рук. При всех этих способах интенсивно тренируются интервальные и ладовые представления.

Большие трудности для слуха встают перед пианистом в наиболее быстрых темпах. Трудности происходят потому, что работа воображения не успевает за темпом игры. Здесь очень важно уметь создавать комплексные интонационные импульсы, то есть такие, которые в одно мгновение охватывают не только "облик" фразы, но и все детали выразительности.

Существует старинный метод "разрезаемых акцентов" сначала узор играть медленно, как бы отдельными звуками, затем быстрее - по два, еще быстрее - по четыре, вплоть до двенадцати - или шестнадцатинотных линий (в конце такой длинной линии надо делать остановку, а затем с этого же звука начинать следующую).

Другой способ - полезно делать быстрые пробеги с остановками. Пробеги могут быть разной длины - соответственно музыкальному строению.

Можно еще поступать так: наметить все остановки (согласно структуре), а затем выучивать каждый пробег, начиная с трех звуков (потом брать четыре, пять и т.д.); пробеги должны быть максимально быстрыми, красивыми, отчетливыми.

7. Несколько слов об аппликатуре

Аппликатурные и звуковысотные представления образуют то основное ядро, которое "ведет" игру и от прочности которого в большой мере зависит уверенность игры.

В отдельных случаях полезно начинать выяснение причин возникновения шероховатости, заминки игры именно с "прояснения" аппликатуры.

Для исправления аппликатурных неловкостей применяются обычные формы: вычленение, замедления и т.п. Существуют и специальные формы:

- устное "проговаривание" аппликатуры на коротких звеньях;
- "прощупывание" аппликатуры вне инструмента (например, на столе).

Игра упражнений, этюдов, репертуарных пьес позволяет увеличить количество привычных аппликатурных сочетаний. Выписанную аппликатуру необходимо соблюдать.

Для узоров оркестрального склада подбирается лучший вариант. В пианистических узорах, лучше сразу искать движения (руки, корпуса), наиболее подходящие к изгибам мелодического рисунка, и исходя из этих движений, фиксировать аппликатуру. При этом иногда можно не особенно считаться с необходимостью "переступить" с клавиши на клавишу. Встречаются аппликатуры, на первый взгляд, странные; но, если разобраться с какими движениями пианиста, эта аппликатура связана, она перестает быть странной.

В процессе работы могут появляться новые аспекты звучности нюансировки, требующие изменения аппликатуры.

Следует отметить, что при недостаточной осознанности аппликатуры не может быть прогресса в деле развития навыка игры в уме - и обратно: тренировка игрового воображения заставляет лучше осознавать аппликатуру.

В заключение хочу отметить следующее.

Ученик должен усвоить, что самостоятельные занятия на инструменте должны быть не только регулярными, но и правильно организованными. Время — невозполнимый ресурс. Бережливое отношение ко времени — один из основных принципов занятий.

Литература

1. Метнер, Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора
2. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М. : Гос. муз. издат., 1958. 318 с
3. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство. - М.: Классика-XXI, 2003. 336 с.
4. Щапов, А.Н. Фортепианная педагогика. [Текст]/ А.П.Щапов. – Методическое пособие. – М.: Советская Россия, 1960.169с.

УДК 378.2

Т. С. Лысова

*МБОУ ДО "Детская художественная школа»
г. Хабаровск.*

ПЕРЕДАЧА ОСВЕЩЕНИЯ В ДЕТСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ

Статья посвящена проблеме передачи освещения детьми в их работе над станковой композицией. Приводятся имена известных художников, чьи произведения рекомендуются к показу в качестве примера. Автор рассказывает, что учащиеся, опираясь на личный опыт, память и воображение, могут представить, как передать то или иное освещение. Только надо немного им помочь этот творческий процесс активизировать с помощью несложных упражнений.

Ключевые слова: композиция, эмоции, упражнения, сюжеты, свет, цвет.

T.S. Lysova

TRANSMISSION OF LIGHTING IN CHILDREN'S COMPOSITIONS

The article is devoted to the problem of children and their effort in conveying illumination to their easel composition. The names of famous artists whose works are recommended to be shown to children are given. The author is describing how children are able to convey illumination by means of personal experience, memory and imagination. They only need a little help in activating creative process by use of simple exercises.

Keywords: composition, emotions, exercises, scenes, illumination, color.

Работа ученика над станковой композицией раскрывает его творческую фантазию, но подчас ему не хватает опыта и знаний для воплощения своего замысла. Мой опыт работы охватывает возраст

учащихся Подготовительных групп 8 – 10 лет (это 2 – 4 класс) и учеников Основных групп 11 – 16 лет (это 5 – 10 класс). Одним из средств композиции, служащим для наиболее полного выражения замысла автора, является свет, который помогает сделать акцент, выделить главное в картине. Рекомендую показывать ученикам, в качестве примера, произведения известных художников. В истории изобразительного искусства контрасты освещения характерны и для больших стилей (барокко, романтизм) и для творчества отдельных художников различных направлений и школ: это Феофан Грек, Тинторетто, Эль Греко, Караваджо, Рубенс, Рембрандт, Куинджи, Айвазовский, Константин Коровин, Ван Гог, Тулуз - Лотрек, Эдгар Дега и другие художники. Без этого контрастного освещения их произведения потеряли бы свою главную идею. Рассказывая ученикам о работах мастеров прошлого, можно сказать, что этот прием освещения используется современными художниками дизайнерами для рекламы (в журналах, на плакатах), чтобы сделать её более выразительной и эмоциональной. Не страшно, если они не видели и не знают еще каких-то мастеров или работ, у них всё впереди. Зато уже есть богатый зрительный опыт, есть память и главное – воображение, более эмоциональное и яркое, чем у взрослых. Все знают, что у детей хорошо получается декоративно-плоскостные работы. Но с 11-12 лет они хотят уже изображать окружающий мир более реалистично. Им , в процессе обучения, рассказывают о том, что объем предмета можно «вылепить» через свет, тень, полутень, рефлекс, блики. Пока наши ученики рисуют натюрморты, объем более-менее передается. Как только переходим к композиции, то снова получают милые сердцу Декоративно—аппликационные работы, чаще всего не увязанные в колористическом решении, яркие или просто пестрые. Наши ученики, опираясь на личный опыт, память и воображение, могут представить, как передать то или иное освещение. Только надо немного им помочь этот творческий процесс активизировать с помощью несложных упражнений.

Как светотень распределяется по отдельным предметам, легче представить, если выполнить два Упражнения на лепку формы тоном:

- 1) в технике Гризайль на лепку формы предмета (крынки) тоном,
- 2) рисунок карандашом на построение предметов в разных ракурсах и на лепку тоном их объёма, с верхним источником света.

Эти упражнения можно давать ученикам с 9 лет. Но это всё Упражнения для выявления формы одного предмета, а у нас в композиции стоит более сложная задача: передать общее состояние, освещение для множества предметов, чтобы при этом выразить настроение, подчеркнуть главный замысел произведения.

Во-первых: надо вспомнить с ребятами, что разные цвета, цветовые сочетания, освещение вызывают у человека различные эмоции, разные настроения. Это наша генетическая память и жизненный опыт. Мы по-

разному реагируем на теплые и холодные цвета. Нам кажется праздничным сочетание жёлтого с малиновым, но трагичным сочетание черного с красным. Зеленый цвет успокаивает. В иконах – это символ Святого Духа, надежды, новой жизни, потому что это цвет новых ростков, цвет летнего луга, предвестник будущего урожая. Здесь детям помладше обычно дают такие, например, задания: «Изобразить образ Бабы-Яги и доброй Феи как образ зла и добра через цветовое решение».

Во-вторых, плоскими, имеющими только свой локальный цвет, предметы выглядят в дождливый или пасмурный день, в тумане, когда идет снег, или при рассеянном освещении начинающегося рассвета, когда нет ярко выраженного источника (или источников) света. Именно, в этих случаях, легче в композиции подобрать общий колорит, гармоничное сочетание красок. Но чаще дневное освещение контрастное, которое хорошо выявляет форму предметов. Причём, при разном освещении (времени суток) и разном состоянии (погоды и времени года) мы испытываем Разное настроение, которое должны уметь передавать.

Здесь рекомендую сделать два задания:

1) Упражнения на маленьких форматах (А3 - А4).

2) Композицию на определенное состояние формата А2.

Сначала на форматах А3 (или разных форматах А4), разделенном линией на две части, делаем два эскиза на различное состояние природы по воображению: «дождь - закат», «туман - солнце», «ночь - рассвет» и т.д. Можно нарисовать одно дерево и по-разному осветить, можно несложную композицию, лучше с рекой или озером, где будет отражаться небо (рис.1).

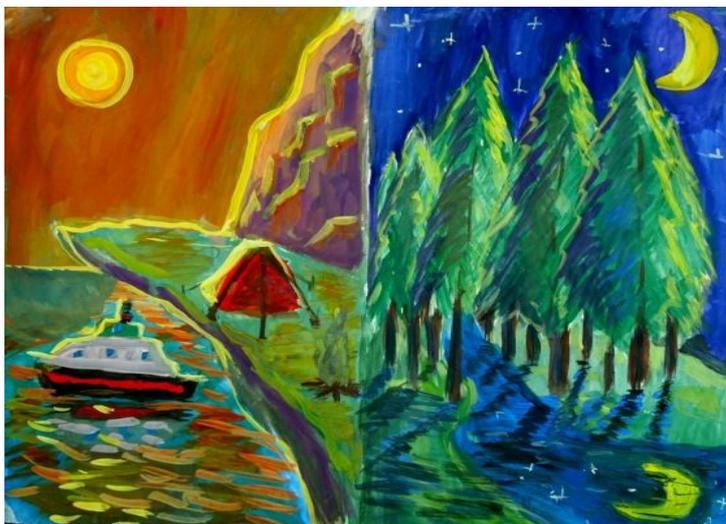


Рис.1 Упражнение на разное освещение на разное время суток «Закат и ночь», Ф-А3

Для композиции (выставочного) формата А2) на общее эмоционально-колористическое состояние романтического характера, когда все освещено

ласковым утренним солнцем, лучше брать сюжеты с рассветом или закатом на море и написать мазками, как у импрессионистов, чтобы воздух вибрировал. Если хочется передать слегка грустное, меланхолическое состояние, то лучше изобразить пасмурный или дождливый день (рис.2).

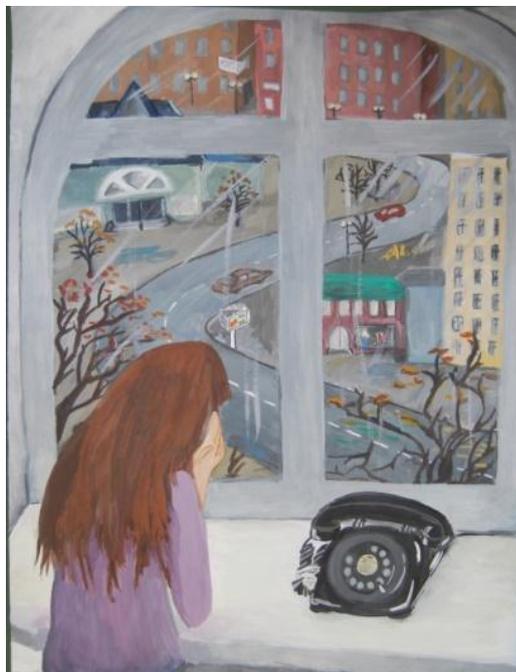


Рис.2 Композиция на грустное состояние, Юлия Шаипова 14 лет, «Позвони мне, позвони», Ф-А3

А бодрое, весёлое настроение нам несёт солнечный денёк.

В-третьих: чтобы наши ученики не путались с освещением и не освещали предметы на своей картине вразнобой, одновременно с различных точек зрения, надо сделать этот источник света наиболее контрастным ко всему остальному в композиции. Здесь неоценимую услугу окажет нам работа ученика по памяти и представлению над очень контрастным освещением. Поверьте, даже восьмилетние дети лихо справляются с этой задачей. Ведь здесь всё просто – с какой стороны источник света – с той стороны предмет и освещается.

- 1) упражнение на формате А3 на один яркий источник света
- 2) творческую работу формата А2

Для упражнения на формате А3 можно использовать технику восковых или жировых мелков с акварелью. Примерные темы сюжетов: «Салют и крыши города», «Салют с корабля и русалочка», «Лучи батискафа, освещающие рыб», «Эльф с фонариком» и т.д.

Творческая работа (формата А2): Композиция на один источник света (рис.3),



Рис. 3 Композиция на один источник света.
Величко Соня 15лет, «Голубая вода», гуашь, Ф-А2.

или Композиция с разными источниками света (рис.4 и рис.5).



Рис. 4 Композиция на разные источники света:
Ворсина Алина 14лет, «Чудеса», гуашь, Ф-А3.

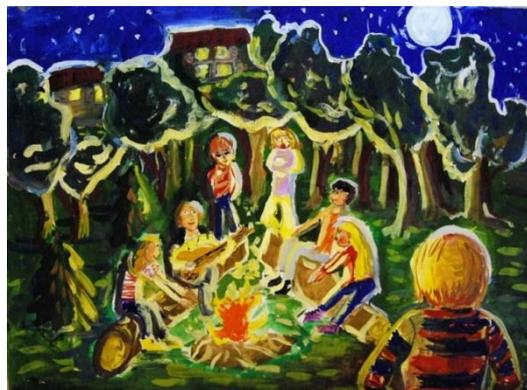


Рис. 5 Композиция на разные источники света
Заварыкин Альберт 12 лет, «У костра», гуашь, Ф-А2

Здесь можно использовать следующие очень благодатные темы для контрастного освещения: «Рождество», «В походе у костра», «Избушка на курьих ножках», «Огни ночного города», «Пожар» и т.п. Причем, дети могут усложнить себе задачу : один источник света может быть холодным (луна, ангелы), а другой – теплым (младенец, костер, окна домов).

Надо обратить внимание детей, что при одних и тех же технических приемах, оттенки настроения в различных сюжетных линиях могут быть разными. В «Рождестве», например, настроение может быть веселым, таинственным, умиленным. Их задача передать эти эмоции.

В-четвертых: Если вы хотите, чтобы Ваш ученик прочувствовал построение глубокого пространства, понял, что такое световоздушная перспектива то, чтобы ее воспроизвести, лучше для сюжета взять ночь и снег. Здесь легче и контрастней проследить, как изменяется цвет снега по мере удаления в глубину картины (Рис.6).



Рис. 6 Композиция на световоздушную перспективу.
Евдокимов Миша 9 лет, « Рождественские подарки», гуашь, Ф-А2.

Бывает так, что один и тот же сюжет хотят изобразить два ученика. Тогда пускай один делает вечернее (или утреннее), а второй - ночное освещение. Потом можно сравнить, кто из них лучше передал состояние (Рис.7,8). Можно давать также задания на различное освещение одного и того же вида, объекта на небольшом формате (А3, А4) . Написал же Клод Моне серию (из 35картин) « Руанский собор» (утром, в полдень, вечером...).

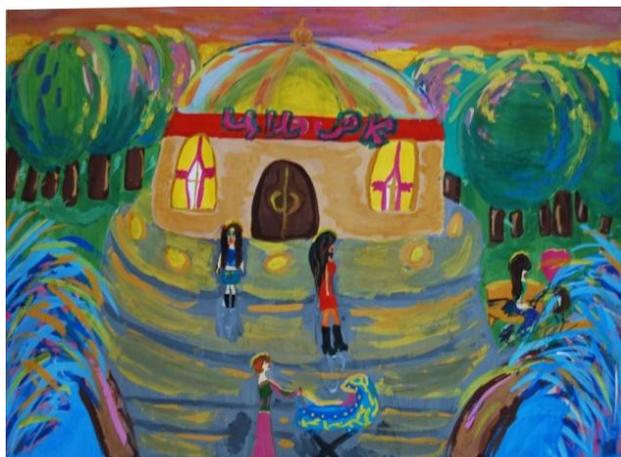


Рис. 7 Композиция на различное состояние. Макачёва Марина 11 л, «Цирк», Ф-А2

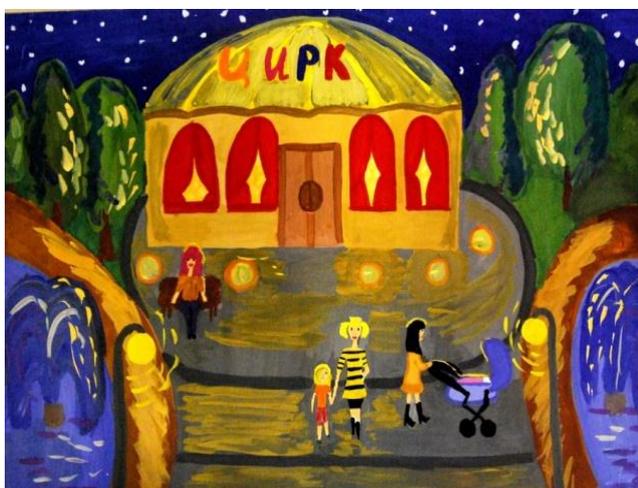


Рис 8. Композиция на различное состояние, Петропольская Полина, 12 л, Ф-А2

Подведем итоги, сделаем выводы.

Я рассказала о некоторых видах учебной работы с учащимися разного Школьного возраста. Так, ученикам помладше, легче выполнять работы контрастного освещения с одним источником света (голубая луна или желтый фонарь). Лет с 12-13 уже можно решать композиции с рассеянным освещением, когда солнечные или лунные блики скользят по воде, деревьям или снегу, окутывают все предметы и создают общий колорит картины. Ученики постарше могут делать работы сложнее, на два источника света: холодный и теплый (луна и костер).

С появлением цифровых технологий, всё чаще нашим ученикам хочется использовать для фона фотографии с видами природы в своих работах. Надо их предупредить, что глаз человека более совершенен и цифровые фотографии подчас не передают тонких цветовых рефлексов. Чаще в них предметы, словно вырезаны по контуру, и вставлены. Что

мастера, занимающиеся Художественной фотографией, используют плёночные фотокамеры. Поэтому, если наши ученики настроены и дальше посвятить себя творческой художественной профессии, то должны развивать свою наблюдательность, чувство цвета, зрительную память, своё воображение, пространственное мышление. А мы, как педагоги, готовы им помочь в этом!

УДК 781

Е.А.Христич
МБУДО «ДШИ ХМР»
с. Краснореченское

ПРИМЕНЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНО – ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА, В РАМКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ.

В статье рассматриваются потенциал инновационных технологий в художественном образовании. Представлены способы использования инновационных технологий на уроках музыкально-теоретического цикла, обзор мультимедийных пособий.

Ключевые слова: художественное образование, инновационные технологии, электронное обучение, цифровые образовательные ресурсы.

Hristich E.A.
teacher of MBUDO "DSHI KHMR"
S.Krasnorechenskoye

THE USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE LESSONS OF THE MUSICAL AND THEORETICAL CYCLE, WITHIN THE FRAMEWORK OF ART EDUCATION.

Abstract: The article examines the potential of innovative technologies in art education. The ways of using innovative technologies in the lessons of the musical and theoretical cycle, an educational overview of the cycle of multimedia development manuals are presented.

Keywords: become an artistic culture education, go out innovative student technologies, creative e-learning lessons, life digital application educational education resources.

В современном мире, художественное образование является одним из важнейших способов развития и формирования целостной личности, в

рамках которого происходит развитие духовности, творческой индивидуальности интеллектуального и эмоционального развития личности. Мы живем в х веке высоких компьютерных технологий. Современную жизнь уже довольно сложно представить без использования компьютера. Инновационные технологии на сегодняшний день присутствуют на всех этапах художественного образования. Они стали широко использоваться благодаря активному вовлечению современных технологий во все сферы жизни человека, особенно в образование. Компьютер - это инструмент, с помощью которого обучение может стать более интересным и простым, а получаемые знания – более глубокими и обобщенными. Применение цифровых образовательных ресурсов позволяет существенно снизить затраты времени на преподнесение нового материала, дает возможность получить большую отдачу от работы детей в учебное время, организовать внеклассную работу, развить интерес к предмету. Творческое развитие учащихся более эффективно, если заинтересовать учеников самим процессом обучения. Согласно современным образовательным стратегиям ученику необходимо выйти из роли слушателя и стать активным участником учебного процесса.

Возможности компьютера в оснащении музыкально теоретических дисциплин можно определить как:

- Обеспечение наглядности в представлении учебных материалов;
- Поддержка контроля знаний и навыков;
- Организация различных форм креативной деятельности.
- Воспитание интереса к музыкальной культуре.

Если говорить на уроках теоретического цикла, то здесь они помогают решить следующие задачи:

-Делают музыкальный материал доступным для восприятия не только через слуховые анализаторы, но и через зрительные и кинестетические. Таким образом, преподаватель может реализовать на практике идею индивидуализации обучения детей.

-Использование компьютера существенно расширяет понятийный ряд музыкальных тем, делает доступным и понятным обучающимся специфику звучания музыкальных инструментов и т.д.

-Становятся базой для формирования музыкального вкуса, развития творческого потенциала ученика и гармоничного развития личности в целом.

На теоретических уроках преподавателю нужно научить ребенка: думать, размышлять, анализировать, создавать изобразительные или поэтические аналоги звучащей музыки, уметь различать стили и жанры и т.д.

Современные компьютерные технологии значительно расширяют возможности преподавателя теоретика в выборе материала и форм

организации познавательной деятельности учащихся. В своей работе я использую инновационные технологии. Они позволяют мне сделать урок современным, живым и успешным

На своих уроках по «Слушанию музыки» и «Музыкальной литературы», использую мультимедийные презентации. В презентациях легче происходит освоение нового материала, закрепление изученного материала, контроль знаний. В урочной деятельности я использую просмотр различных видеофильмов с концертными номерами, балетами, операми. Также учащиеся с удовольствием смотрят видеофильмы, которые в увлекательной форме знакомят их с музыкальными инструментами, их историей, различными музыкальными жанрами и явлениями. Данные средства позволяют проводить виртуальные экскурсии и путешествия по странам и эпохам, знакомясь с образцами музыкального искусства. Огромную помощь на уроках дают музыкальные энциклопедии, цикл образовательных программ для детей школьного возраста «Академия занимательных искусств», «Энциклопедия муз. инструментов» расскажут об истории появления инструментов, о том какой интересный путь они прошли от момента создания до наших дней. Интерактивные электронные издания (ИЭИ) издательства по «Слушание музыки» посвящены изучению способов музыкального развития, вопросам восприятия музыки как музыкальной речи (музыкальный синтаксис, развитие музыкальной фабулы), а также тому, как в процессе этого развития раскрывается образное содержание произведения. «Музыкальная литература зарубежных стран. 5 класс» Содержание пособия охватывает историю музыкального искусства от эпохи Античности до творчества Л. Бетховена.

Практический курс «Учимся понимать музыку» направлен на приобщение учащихся к мировой музыкальной культуре, помогает различать большое количество музыкальных жанров, стилей и направлений, понимать особенности инструментальной, симфонической и вокальной музыки.

На уроках сольфеджио я использую интерактивное учебное пособие по предмету «Сольфеджио», издательство «Музыка», Онлайн-тренажёр (web-приложение) по сольфеджио. Здесь ребята сами могут выполнить упражнения на развитие музыкального слуха. Программа «Музыкальный класс» -это программа для учащихся младших классов. В разделе «Теория музыки» учащиеся самостоятельно выбирают один из предложенных уроков, прослушивают его и делают упражнения для проверки усвоения знаний. Здесь они могут определять инструменты, длительности, составлять музыкальный диктант. В программе «Музыкальный класс» есть замечательный «Кибер синтезатор», позволяющий создать собственное произведение в одном из современных стилей. Музыкальный конструктор прост в обращении, не требует специальных знаний. Для вовлечения учащихся в творческий процесс создания музыки.

Использование инновационных технологий позволяет эффективней развивать все виды восприятия у обучающихся: зрительного, слухового, чувственного. Задействовать на занятии все виды памяти: зрительную, слуховую, образную, ассоциативную и др. Применяя новые технологии на уроке, нельзя забывать о том, что это урок общения с искусством. Учитель использует только те её открытия, которые помогут раскрыть, развить и реализовать способности ребёнка. Главной задачей школы сегодня является воспитать новое поколение грамотных, думающих, умеющих самостоятельно получать знания граждан.

Из всего вышеизложенного следует, что внедрение инновационных технологий в детской школе искусств на предметах музыкально-теоретического цикла является необходимостью в современном музыкальном образовании. Они позволяют повысить эффективность обучения.

УДК 787.1

Л.И Шутова

*МБУ ДО "Детская музыкальная школа № 1 г. Хабаровска"
г. Хабаровск*

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ У НАЧИНАЮЩИХ СКРИПАЧЕЙ

Данная работа посвящена проблеме формирования исполнительской техники и исполнительских навыков учащихся. При этом, область техники охватывается не целиком: из нее выделяется лишь главный, по моему мнению, компонент - игровое движение в его самой обобщенной форме.

Ключевые слова: звукоизвлечение, скрипичная техника, слуховой и двигательный метод.

L.I Shutova

FORMATION OF PERFORMING TECHNIQUE AND PERFORMING SKILLS AMONG NOVICE VIOLINISTS

This work is devoted to the problem of formation of performing technique and performing skills of students. At the same time, the field of technology is not covered entirely: only the main component, in my opinion, stands out from it - the

Game movement in its most generalized form.

Keywords: sound production, violin technique, auditory and motor method.

До сих пор педагоги-исполнители в вопросах развития техники нередко руководствуются чисто практическими моментами, в основном, опираются на эмпирический опыт, накопленный предшествующими поколениями музыкантов. Главной задачей методической науки, так же долгое время считалось лишь обобщение опыта выдающихся мастеров, суммирование их достижений. Но даже плодотворные приемы воспитания, оторванные от той питательной среды, которую создает талант, интуиция и богатый опыт педагога, в других условиях, у другого педагога могут превратиться в догму и лишиться своего живого, положительного значения.

«У меня есть тоже методика, - писал Г.Нейгауз, - если методикой можно назвать нечто, остающееся, по существу, всегда верным самому себе и всегда меняющееся и развивающееся, согласно общим законам жизни, - жизни внутри меня и вне меня... Хрестоматийная методика, дающая преимущественно рецептуру, так называемые твердые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, первоначальной, упрощенной методикой, нуждающейся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, одним словом - в диалектическом преобразовании» [1]

Отсюда основной задачей каждого педагога будет создание индивидуального метода преподавания, самостоятельное нахождение наиболее правильных и эффективных путей формирования исполнительского мастерства учащихся.

Воспитание технического мастерства учащихся является одной из самых сложных проблем музыкальной педагогики. Ее сложность вызывается тем, что педагогу приходится формировать у ученика систему двигательных приемов и навыков, о психофизиологической природе которых он, зачастую, имеет слабое представление.

Более того, на протяжении веков музыканты в своей работе и не могли опереться на естественные науки (физиологию, в первую очередь), поскольку сами эти науки находились на достаточно примитивном уровне развития. В результате они опирались на эмпирически найденные приемы воспитания техники, которые с трудом нащупывались в процессе практики.

Нельзя не признать, что в этом опыте было немало положительного, что в наши дни подтверждается научными изысканиями. Но, с другой стороны, в педагогике утвердилось и много такого, что находилось в вопиющем противоречии с элементарными анатомическими и физиологическими нормами. Например, в XVIII веке и почти, до наших дней у скрипачей большое распространение имела такая постановка левой руки, которая носила наименование «Джеминианиевского грифа» (по имени Джеминиани, впервые методически обосновавшего ее в своей школе в 1740

г.) Ее главными примечательность был выдвинутый до предела вправо локоть, что приводило к мышечной скованности, мешало свободному перемещению руки по грифу. С правой рукой дело обстояло не лучше. Так, Компаниоли советовал своим ученикам привязывать локоть правой руки к пуговице костюма с тем, чтобы ограничить его размах.

Особенно много препятствий на пути выработки естественных движений утвердили педагоги «немецкой» школы. Словно по злой иронии судьбы тратилось колоссальное количество времени, чтобы приспособить кистевой сустав правой руки к противоестественным горизонтальным движениям, насильственным путем растягивая и обрабатывая связки. В тоже время естественные, движения плеча при игре нижней половиной смычка запрещались. В 1878 г. К.Курвуазье провозгласил в своей *Die volintechnik* своеобразный способ держания смычка, при котором пальцы правой руки должны были оставаться неподвижными на трости (так называемая «мертвая хватка»). Легко представить, какие губительные последствия имело распространение этого вида постановки.

Само овладение тем или иным игровым приемом осуществлялось чаще всего посредством механической тренировки, многократных повторений неудавшихся мест. Длительный технический тренаж приводил не редко к профессиональным заболеваниям, основная масса которых являлась закономерным следствием ограниченных знаний о естественной природе движения.

Не будучи в состоянии осмыслить и вскрыть закономерности, лежащие в основе игровых движений, скрипичная педагогика шла по пути «технической дрессировки», механических упражнений, увеличения количества часов тренировок.

Трудности в выработке самых простых движений приводили к обостренному вниманию к технике. Создавались педагогические системы, порочные в самой основе, - они с первых шагов обучения нарушали принцип единства художественного и технического развития учащегося.

Отвлечение от художественных задач даже создавало известные удобства. Оторванные от музыки движения легче было «Загонять» в разумные «готовые» формулы, изучение которых должно было привести, по мнению тех педагогов к овладению исполнительской техникой.

Часто ученику разрешалось приступать к работе над художественным материалом не раньше, чем он овладевал игрой во всех трех позициях [2].

За это время ученику успевали привить характерные, для данной школы манеру и способ игры, причем, индивидуальные особенности не учитывались.

Однако параллельно со школами механической игры с XVIII века в среде педагогов возникает тенденция более глубокого понимания сложности и противоречивости исполнительского процесса. Так, у Тартини мы встречаем ряд ценных указаний, относящихся к рассматриваемому

процессу. До наших дней дошел и сохранил свое значение главный принцип Тартини. «Сила - без судорожности, эластичность - без расхлябанности». Это выражение, получившее большую популярность, до сих пор поражает универсальностью. Исключительный интерес представляет методика воспитания и совершенствования движений, предложенная Тартини. Так, он рекомендует изучать штрих детали сначала в медленном темпе, коротким смычком, делая небольшие остановки между нотами. Затем, сохраняя указанную манеру игры, доводить темп до возможной быстроты.

Физиологическое подтверждение правильности установки Тартини мы находим у Благовещенского: «Здесь примечательно понимание процесса временной регуляции. Точное движение пальцев и точная смена смычка, зависит от своевременного вступления одних и прекращения действий других (отработавших групп) мышц [3].

В скрипичной педагогике рубежа XIX-XX веков выделяется школа Иоахима-Мозера. В предисловии к ней авторы излагают свое кредо: «Не виртуоз - наша конечная цель, а музыкант, который может подчинить свое техническое умение художественным целям. Кладя камень за камень, педагог хочет постепенно привести ученика к тому моменту, когда кончается ремесленная игра на скрипке, и начинается художественное музицирование.

После первых же штриховых упражнений и упражнений на грифе, он должен познать элементы фразировки для того, чтобы как можно раньше понять, что сознательное выражение и исполнение не являются приходящими извне, а органически связаны со всей игрой. При этом речь идет не столько о том, чтобы ученик смог бы выразительно передать на данном этапе своего развития маленькие пьесы, сколько о том, чтобы своими пояснениями в отдельных местах и проигрыванием педагога было возбуждено его художественное мышление [4].

Полностью разделяя взгляды своего учителя Иоахима, глава Петербургской школы Л.Ауэр, в свою очередь обращал, внимание на исследование процесса, развития музыканта в целом, прямо указывая на необходимость психологического анализа: «Еще никогда, - писал он, - не придавали достаточного значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, то сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени» [5].

Анатомо-физиологи начали с того, что выступили против извращений естественных функций организма, которые были присущи многим старым школам. Так, Штейнгаузен в книге «Физиология ведения смычка» вскрыл основные недостатки традиционного взгляда на технику правой руки: тенденцию заменять широкие движения всей рукой мелкими; заблуждение относительно роли плечевой кости, неподвижность которой при ведении смычка возводилась в степень абсолютного принципа. Кроме того,

Штейнгаузен указал на то, что приемы изолированного движения лучезапястного сустава неверны, и на то, что в скрипичной педагогике царит полное непонимание роли вращения предплечья в механизме ведения смычка.

Особое внимание немецкий ученый уделил Физиологической природе упражнений. Упражнения, преследующие цель механическим, насильственным путем разработать суставы или развить мышцы, по мысли Штейнгаузена, являлись «грубыми и жёсткими приёмами, не говоря уже о том, что они теряют из виду конечную цель работы - звукообразование» [6].

Штейнгаузен приходит к выводу, что «учиться движениям» — значит приобретать новые мозговые процессы, уметь сделать движение — значит обладать нужным планом, нужной картиной мозгового возбуждения» [6].

Гораздо больше места уделено проблеме движения в книге Войку «Построение естественной системы скрипичной игры». Войку стремится к тому, чтобы убрать на пути естественных движений все помехи. «Следует помнить, что механизм игры - не простое явление. Человек, не рождается со скрипкой в руках - тело игравшего должно первоначально войти в соотношение с инструментом и даже в такое взаимоотношение, чтобы оба, то есть, с одной стороны, функции тела, а с другой - механика инструмента, оказались слитыми в один организм» [7].

Большую роль в этом призвана сыграть постановка, которую Войку понимает как динамический, процесс. «Положение и движение должны быть настолько согласованны, чтобы одно не стесняло другое, то есть положение должно быть базисом для каждого из многочисленных движений, которые в совокупности составляют скрипичную технику» [7]. Исходя из этой посылки, Войку применил в качестве вспомогательного средства «рулевое» движение локтя левой руки, указав, что оно создает наиболее выгодные условия для работы пальцев на разных струнах. Этот прием сразу же получил признание всех современных школ.

Очевидной для Войку была и роль сознания при выработке исполнительской техники. Согласно Войку, скрипичная техника «по существу, есть сознательное постижение движений, требуемых для игры на скрипке» [7].

Особенный интерес представляет то, как, Войку понимает проблему «чистой» игры на скрипке, то есть верной интонации. В дополнение к Шпору он считает, что ощущение чистоты данного тона находится не только в слухе, но также и в пальце, который, оказывается, в состоянии ощущать эту чистоту. «Само движение пальца уже может быть «чистым» или «нечистым», так что пальцу не приходится разыскивать данный тон на грифе, чтобы взять его совершенно чисто» [7].

«Предощущениям» Войку придаёт большое значение в развитии техники учащегося, путь к которой пролегает от сознательных движений к их ощущениям, которые, будучи раз пережитыми, никогда не утрачиваются,

в силу чего отпадает необходимость «постоянно вновь овладевать скрипкой». Однако Байку допускает грубейшую ошибку, считая, что для успешного решения технической проблемы необходимо раз и навсегда отбросить «исполнение» и изучить технику, как чистый механизм. Такой отрыв игровых действий от задач музыкально - художественной практики имел самые губительные последствия для жизнеспособности всей системы.

Войку встает на путь «двигательного» метода воспитания исполнительской техники. Путь, безусловно, опасный, справедливо отвергнутый советской музыкальной педагогикой.

Теории Войку не доставала, в первую очередь, того, что при всей своей «рациональности», она, в сущности, никуда не вела исполнителя и вооружала его абстрактной техникой.

Совсем иное понимание функций сознания в технической работе музыканта обнаруживаются в теоретических положениях «психотехнической» школы. Представители «психотехнической» школы выдвигают идею так называемых «психических» упражнений. Содержание их хорошо раскрыто в известных статьях Г.Когана, опубликованные в 30-е годы «Вопросы пианизма». «В отличие от анатомо-физиологической школы, - пишет Коган, - психотехническая школа держится того взгляда, что вмешательство сознания может принести пользу не тогда, когда результатом его явится «ясное» представление о внутренней форме движения, а только тогда, когда приведет к ясному и целесообразному представлению о цели движения» [8]. Сразу можно отметить, что данная позиция положительна, либо она приводит к утверждению так называемого «слухового» метода обучения.

Несомненно, слуховой метод имеет огромное преимущество по сравнению с механическим «двигательным». Хотя бы потому, что он требует ясного осознания цели движения, ясного «слышания» каждого звука.

Но утверждая преимущества слухового метода, его почитатели впали в другую крайность - недооценку двигательного фактора. (Высказывания Когана)

«Не то, как чувствует себя исполнитель важно, а то, что чувствуют слушатели - важно и определяет, оценку приёмов игры».

«Чем больше мысль играющего прикована к движению, к выполнению этого движения, тем хуже он с этим движением справится.»

Коган настаивает, чтобы движение вышло - внимание исполнителя должно быть не привлечено к двигательному процессу, а наоборот, отвлечено от него. Особенно настораживает та настойчивость, с которой Коган продолжает взятую линию: «Цель работы исполнителя - не играть свободно и с удобством, а играть хорошо: свобода же движений есть лишь - средство, способствующее достижению этой цели».

Во всех этих высказываниях слышится пренебрежительное отношение автора к двигательной культуре и поэтому методика его тоже не полностью

приемлема. Поэтому отечественная методика взяла на вооружение принцип совершенно правильной, прогрессивной методики.

Принцип единства художественного и технического развития музыканта при ведущей художественной стороне давно стал основополагающим принципом отечественной скрипичной школы.

Если, обучая игре на инструменте, педагоги перестанут считаться с удобствами ученика, то тем самым они могут закрепить навыки, которые впоследствии станут тормозом его технического развития. Отсюда возникает прямая необходимость в том, чтобы ученик умел разбираться в своих двигательных ощущениях и анализировать их. И такому анализу его должен обучить педагог, обладающий остаточной для предлагаемого метода квалификацией.

Поэтому, очень важно каждому педагогу, ставя перед собой ту или иную задачу, научить ученика правильно, хорошо, красиво и легко играть, видеть перед собой этого ученика, как индивидуума. Точно определить его художественные и технические данные и только после этого обогатиться к той или иной методике, по которой более приемлемо будет обручение учащегося. Отсюда понятно, что обучение по слуховому методу наиболее плодотворно, когда применяется к ученику с природными гибкими моторными данными, для которого вопрос «Как это сделать?» собственно и не составляет проблем. В таком случае звукообразные представления действительно служат тем маяком, по которому он находит нужные технические средства.

Но для ученика с ограниченными двигательными данными этот путь будет, в лучшем случае, напрасной потерей времени, а в худшем - приведёт к скверным практическим последствиям.

Таким образом, «слуховой» и «двигательный» методы выступают перед нами как две стороны одного процесса, направленного на гармоническое развитие исполнительской техники музыканта. Будучи оторванными друг от друга, они не в состоянии охватить всего процесса в целом.

Из сказанного можно и нужно сделать вывод, что оба метода имеют право на существование, но только при тщательном учете индивидуальных музыкальных и моторных данных исполнителя (учащегося). Избирая тот или иной путь, педагог должен уяснить: а) общий характер музыкально-слуховых данных ученика, б) характер его моторной одаренности, в) типологические особенности центральной нервной системы, возраст ученика.

Продолжая нашу тему формирования исполнительских навыков учащихся и отдавая серьёзное значение природе движения, нельзя не коснуться вопроса постановки скрипача и проблемы звучания.

Трудно переоценить то значение, которое имеет совершенствование двигательного аппарата ученика в овладении культурой звука.

Фундаментом же служит наиболее рациональное приспособление рук и всего корпуса играющего к условиям и требованиям художественно выразительной игры на скрипке - так называемая постановка.

Мы все прекрасно знаем, что от постановки рук во многом зависит будущее скрипача, что иногда постановка становится серьезным тормозом дальнейшего развития талантливого музыканта. Не существует абсолютных критериев постановки. Существует лишь известная относительность постановочных моментов, зависящих и от субъективных, и от объективных причин.

Хочется вспомнить высказывание Гольденвейзера - замечательного педагога-пианиста: «Я против всякой постановки, потому что руку нужно не ставить, а двигать». Суть этого высказывания, как видимо, состоит в том, что на современном этапе развития скрипичной методики, скрипичная постановка трактуется, как такая система развивающейся двигательных " игровых положений и внутреннего состояния исполнителя, которая, с одной стороны, объективно отвечает акустическим требованиям звукообразования и общим анатомо-физиологическим закономерностям человеческих движений, с другой - является базой индивидуального приспособления к достижению наиболее совершенного звучания инструмента.

Следовательно, овладение даже начальными приемами звукоизвлечения на скрипке, самыми простыми звуковыразительными средствами, находится в прямой зависимости от правильного и взаимосвязанного усвоения всех основных элементов, образующих скрипичную постановку. Первоочередной задачей для нас, педагогов, является найти для ученика свою, органичную для него постановку, «иначе двигательные окружения возникают, как самоцель, а не как средство индивидуального осуществления художественного замысла».

Очень хочется вспомнить здесь Ю.И.Янкелевича. Он говорил: «Почему у меня ученики играют по-разному, разной постановкой? Для меня важен не зрительный результат, а их ощущения, не внешние признаки, а внутреннее соответствие художественных представлений и двигательных ощущений»

Итак, в скрипичной постановке можно дифференцировать три момента, или компонента, как вам угодно: первое — это общая постановка как комплекс исходных двигательно-игровых положений корпуса и обеих рук; второе - система элементарных игровых движений левой руки на грифе; третье — это система элементарных игровых движений правой руки со смычком.

Сосредоточим свое внимание на самых существенных моментах, которые в наибольшей степени определяют эффективность развития смычковой техники и звонка скрипача.

В первую очередь рассмотрим те из них, которые относятся к общей постановке.

В число ее элементов следует включить: согласованное двигательное игровое положение и состояние ног скрипача, корпуса, рук, положение инструмента. А также формы приспособления рук к скрипке и смычку.

Коснемся каждого из перечисленных элементов в отдельности; хотя практически работать над ними необходимо одновременно, формируя их закономерные и гибкие связи.

Главное, большое воздействие на качество звука, оказывает гармоничность игровой позы скрипача, расположение обеих рук и инструмента. Единство, этих элементов, составляющее основу общей постановки, должно быть предметом особого внимания в работе с начинающими.

Первый шаг в организации общей постановки начинающего скрипача состоит в формировании навыка правильной опоры корпуса на обе, несколько расставленные ноги. Нужно не только воспитывать умение распределения тяжести; корпуса на обе ноги, но и специально учить переносу его веса с одной ноги на другую. Нередко у детей мышцы ног противоестественно напряжены, а коленные суставы замкнуты. В этом случае общая скованность корпуса неизбежна.

Нужно с самых первых шагов учить ученика специальным умениям переводить корпус в игровое состояние: поднимая руки со скрипкой и смычком, снимать излишнее напряжение мышц и расслаблять плечевой пояс. (Нередко в период формирования постановки мы сталкиваемся с зафиксированным состоянием обеих плечевых суставов, а также отсутствием того самого специального умения приводить корпус в игровое состояние). В начальном обучении скрипача надо уделять большое внимание развитию этого навыка и периодически возвращаться к этому в дальнейшем. Важнейшим и существенным фактом в общей постановке является положение инструмента по отношению к корпусу играющего, зависящее от ряда условий. Важнейшим из условий — это высота держания инструмента, определяющая взаимосвязь положения правой и левой рук.

Если скрипка опускается, то смычок смещается на гриф, «свистит» зачастую квинта.

Это - сигнал, нужно поднять скрипку. При неверном угле ведения смычка, струна возбуждается неверно, что также влияет на качественный результат звука. Положение скрипки по отношению к корпусу зависит и от длины правой руки. При слишком длинных руках их следует чуть развести, при коротких - сблизить, обеспечив правильное движение смычка - перпендикулярно струне. Главная задача в постановке — это достижение эластичности, свободы движений правой руки.

Если останавливаться на деталях постановки, то большое внимание уделяется положению и Функциям пальцев на трости смычка.

Как мы все знаем, что большой палец и ему противостоящие, «работают вместе», в едином комплексе, и разделять их работу неправомерно. Свобода пальцев обеспечивает и свободу кисти.

Рассмотрим положение пальцев на трости. Большой палец у колодки располагается перпендикулярно трости и несколько согнут (окружен), в конце же смычка он, по отношению к трости под острым углом и распрямлен. Большое значение имеет мизинец. От колодки до середины смычка он противодействует весу трости и должен быть закруглен, от середины смычка до конца роль мизинца незначительна.

Нужно ли мизинец все время держать на трости? Это зависит от глины руки. По большей части это излишне, даже вредно, так как вызывает при игре в верхней части смычка прогнутое положение кисти, из которого трудно выйти на движение вверх. Установка на трости несколько с наклоном влево едва ли не определяющая роль в получении на скрипке звука определенного качества принадлежит большому пальцу. Правильное приспособление большого пальца — это ключ к смычковой технике. Многие погрешности звучания (прежде всего, довольно типичный для учеников сдавленный, бескрасочный звук), отсутствие штриховых навыков вызваны плохим приспособлением и зажатостью большого пальца. Нередко у начинающих скрипачей этот палец совсем скован, сильно давит в трость снизу, из-за чего роль остальных пальцев в удерживании смычка ограничивается. Здесь, конечно же, сказывается отрицательное воздействие хватательного рефлекса).

Правильное игровое ощущение большого пальца возникает тогда, когда смычок лежит на его подушечке, а сам палец, находясь в округлом положении, остается свободным во всех суставах и упругим.

Функция большого пальца - состоит в противодействии весовому давлению смычка на струну.

Янкелевич недаром подчеркивал: «Для достижения свободы необходимо, чтобы большой палец в совокупности с остальными, расположенными на трости, был соединен с ней подвижно (подобно суставу), при игре в любой части смычка». Важнейшая задача, в начале работы — это «создать' этот сустав, то есть сформировать соответствующий навык расположения соприкосновения пальцев с тростью смычка. Как этого достичь?

Предлагает Либерман: «Так полезно предварительно сложить пальцы в кулак, противопоставляя большой палец остальным. Затем следует спокойно кулак раскрывать, оставляя большой палец на месте, после чего в образовавшееся пустое пространство вложить трость (удерживаемую пока педагогом) или какой другой предмет (карандаш или ручку). А также первичный игровой навык-взвешивание руки в плечевом суставе и удерживание её в согнутом положении на весу. Такие учебные приёмы помогают освобождению большого пальца».

В дальнейшем, правильному формированию навыка, способствует рациональный прием подкладывания и прикосновения большого пальца к трости. Советуем пользоваться круговым, вращательным движением основной фаланги (скрытой внутри кисти). Это движение осуществляется в пястно-запястном суставе, допускающим большую свободу движения. Большой палец прикладывается к трости косо, соприкасаясь с ней левым краем своей подушечки. Для более уверенного удерживания смычка полезно легкое соприкосновение подушечки с выступом колодочки. Что касается среднего и безымянного пальцев, то они ложатся на трость в наиболее естественном положении.

Нужно следить, чтобы пальцы соприкасались с тростью в том месте, которое диктуется их длиной. Внешне все пальцы, расположенные на трости смычка, должны выглядеть гармонично, благодаря одинаковому наклону и направленности в одну сторону.

В итоге, нужно выделить три точки опоры, которыми являются большой палец, указательный и мизинец.

В постановочной работе, кроме сказанного, нужно предусматривать ряд принципиально важных моментов: первый - умение руки, ведущей смычок, сохранять ровную плоскость плеча и предплечья; второе - параллельное подставке ведение смычка. Активность свободных (сгибательно-разгибательных) движений предплечья важно сочетать с максимально возможным расслаблением плечевой части руки.

Так же важно формирование правильных боковых (горизонтальных) движений кисти при игре у колодки и конца смычка. Зачастую эти кистевые движения подменяются движениями предплечья (создающими пресловутые «ямку» у конца смычка и «бугорок» - у колодки, которые пагубно влияют на звукоизвлечение и препятствуют хорошему соединению звуков.

Все указанные двигательные навыки настолько важны для полноценного звучания инструмента, что правомерно считать их элементами скрипичной постановки. При таком подходе, рука со смычком, с самого начала формируется как подвижная система, обеспечивающая овладение разнообразной палитрой выразительных средств и красок скрипичного звука.

При всех разновидностях положений корпуса, рук и инструмента, скрипач должен прямо смотреть на гриф и в ноты. Направленность его взгляда может, таким образом, служить одним из наглядных критериев правильности общей постановки. При не: верной постановке ученик обычно смотрит на гриф наискось («косой взгляд»), что значительно усложняет процесс игры. Причиной «косого взгляда» может быть и, наверное, расположение пюпитра относительно корпуса играющего. Не следует во время занятия ставить ноты на пюпитр фортепиано (например, в домашних заданиях), так как при этом очень трудно сохранить правильное положение рук и корпуса.

В процессе работы над общей постановкой нужно иметь ввиду следующую закономерность: при всех вариантах, степень целесообразного отведения скрипки в сторону не должна быть такой, чтобы игровые движения левой и правой рук выходили за пределы двух двигательных зон, суммарная ширина которых образует угол, величиной в 60 градусов.

Для полноценного звукоизвлечения на скрипке и перспективного развития техники смычка, требуется устойчивость инструмента. Когда его положение неустойчиво, правая рука испытывает большие затруднения при смене струн, а левая - в смене позиций, что, в конечном итоге, ведет к неуверенности и неточности всех игровых движений. Здесь учитываются правильные ощущения точек опоры и рациональное приспособление к подбороднику. В ходе работы над постановкой воспитывается сознательное отношение ученика к свободно-опорному удерживанию скрипки, что требует верного ощущения всех составляющих основной (ключица, подушка, левый край подбородка) и переменной (поддержка указательным и большим пальцами) точек опоры инструмента. Весьма существенен также наклон скрипки, который регулируется высотой и местом расположения подушки. От наклона зависят правильные движения рук и, прежде всего, удобство игры на различных струнах. Из-за неточно подобранной подушки, ученики подчас держат инструмент настолько плоско, что становится невозможным достичь хорошей смены струн, полноценного звучания баса, свободной игры в верхних позициях. Встречается и противоположное явление, когда скрипка расположена слишком наклонно, что затрудняет игру на струне «ми». Причиной чаще всего также является неправильное приспособление подушки.

Коротко коснемся некоторых, важнейших для культуры звука, сторон формирования игровых навыков левой руки.

Здесь имеется в виду сходные движения обеих рук. В качестве примера может служить «рулевые» движения левой и правой руки при смене струн, сгибание и разгибание предплечий при смене позиций и при исполнении штриха деташе, мелкие кистевые движения, связанные с *vibrato*, сменой позиций и штриховые движения кисти правой руки.

Следует внимательно следить за активным, точным падением пальцев на струну и такой же подъем, но стараться избегать преувеличенного давления пальцев на гриф (типичное для начинающих) - этот недостаток передается правой руке и мешает пальцам выполнять свою работу регулировки давления смычка на струну. Поэтому правильное формирование игровых движений левой руки на грифе, воспитание самостоятельности отдельных пальцев оказывает положительное влияние на развитие навыков движения смычка. Свобода и точность всех игровых движений левой руки особенно важны для координации работы обе их рук скрипача.

Подводя итог всему сказанному, еще раз хочется сказать, что подходить к работе над постановкой скрипача нужно комплексно, с точки зрения игрового процесса «От целого к частному, и снова к целому». «Такой путь открывает перспективу целенаправленного воспитания культуры звука.

Литература

1. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога», М.: Музыка, 1967.
2. Роде, Байо, Крейцер. Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа игры на скрипке. М, Планета музыки, 2021.
3. Благовещенский И.П. Некоторые вопросы музыкального искусства. Минск.: Наука и техника, 1965.
4. Иоахим М. Школа игры на скрипке. Книга II. Упражнения во всех позициях. М.: Планета музыки, 2023.
5. Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке. М, Музыка, 1965.
6. Штейнгаузен Ф.А. Физиология ведения смычка. Москва.: Музторг ПТО МОНО, 1930.
7. Войку И. Построение естественной системы скрипичной игры, техника левой руки. Музсектор Госиздата, М., 1930.
8. Коган Г.М. У врат мастерства. М, Советский композитор, 1961.
9. Берштейн Н.А. О происхождении движений. Наука и жизнь, 1968, № 2,3,5,7.
10. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музыка, 1968.
11. Мострас К. Г. Система домашних занятий скрипача. Музгиз. М.1956.
12. Мострас К.Г. Виды постановки. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Москва, 1960.
13. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта – исполнителя. Ленинград, Музыка, 1973.
14. Штейнгаузен Ф.А. Физиология ведения смычка. ARCHIVE PUBLICA, 2024.
15. Либерман М.Б., Берлянчик М.М. Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. М.: Музыка, 1985.
16. Ширинский, А. Штриховая техника скрипача – М.: Музыка, 1983.
17. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. Изд. 2-е, пер. и доп. Постскриптум, М., 1993.

Актуальные вопросы художественного образования

Материалы
VI Региональной педагогической конференции

Формат 60x84¹/₁₆

Издательство Тихоокеанского государственного университета.
680035, Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136

Отдел оперативной полиграфии издательства
Издательство Тихоокеанского государственного университета.
680035, Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136