

ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер
атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК

КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных
артистов братьев Абдуллиных» Управления образования ВКО

Валентин Георгиевич Макшаевтың 90 жылдығына арналған
«ПЕДАГОГИКА, ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІ
МӘСЕЛЕЛЕРІ» атты

Республикалық ғылыми-практикалық конференциясының
МАТЕРИАЛДАР ЖИНАҒЫ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Республиканской научно-практической конференции,
посвященный 90-летию Валентина Георгиевича Макшаева
«ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И МЕТОДИКИ
ПРЕПОДАВАНИЯ»

Өскемен
Усть-Каменогорск
2022



УДК 37.0
ББК 74.00
В 15

Бас редактор:

С.Жумадилова - ШҚО Білім басқармасының басшысы

Бас редактордың орынбасары:

А.Ақылбек – «ШҚО Кәсіптік білім беру орталығы» КММ директоры

Редакция алқасы:

*А.О.Дюсупова - Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы
Шығыс Қазақстан өнер училищесінің директоры;*

*А.К.Какиева - Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы
Шығыс Қазақстан өнер училищесінің оқу-ісі жөніндегі директорының орынбасары;*

*А.О. Мукашева - Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы
Шығыс Қазақстан өнер училищесінің әдіскері.*

ISBN 978-601-7673-34-5

В 15 Валентин Георгиевич Макшаевтың 90 жылдығына арналған «ПЕДАГОГИКА, ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІ МӘСЕЛЕЛЕРІ» атты Республикалық ғылыми-практикалық конференциясының **МАТЕРИАЛДАР ЖИНАҒЫ / СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ** Республиканской научно-практической конференции, посвященный 90-летию Валентина Георгиевича Макшаева «ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ» / Коллектив авторов: Усть-Каменогорск: ТОО «ВКПК АРГО», 2022 - 256 с.

Жинаққа Валентин Георгиевич Макшаевтың 90 жылдығына арналған «Педагогика, орындаушылық және оқыту әдістемесі мәселелері» атты Республикалық ғылыми-іс-тәжірибелік конференцияның қорытындысы бойынша ұстаздың жарқын тұлғасын еске алып, шығармашылығын жас ұрпаққа кең көлемде дәріптеп, сонымен қатар орындаушылық дәстүрді насихаттап, оқытудың заманауи әдістемелерін және заманауи репертуармен танысып, білім беру ұйымдары арасында шығармашылық байланыстарды орнатып, оқытушылардың шығармашылық ізденістерін ынталандыру сынды өзекті мәселелер қарастырған әдістемелік мақалалар енгізілді.

В сборнике Республиканской научно-практической конференции «Вопросы педагогики, исполнительства и методики преподавания», посвященной 90-летию Валентина Георгиевича Макшаева представлены материалы, раскрывающие вопросы пропаганды и сохранения традиций исполнительства, освоения современных методик обучения и современного педагогического репертуара, создания условий для продуктивного научно-информационного обмена, установления и укрепления творческих контактов между образовательными организациями, повышения профессиональной компетентности педагогов, стимулирования творческих поисков и замыслов преподавателей.

УДК 37.0
ББК 74.00

ISBN 978-601-7673-34-5

© Коллектив авторов, 2022
© ТОО «ВКПК АРГО», 2022

ҰСТАЗ РУХЫНА ТАҒЗЫМ



*Валентин Георгиевич Макшаевтың
90 жылдығына арналған
«ПЕДАГОГИКА, ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ
ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІ МӘСЕЛЕЛЕРІ» атты
Республикалық ғылыми-іс-тәжірибелік
конференцияның мақсаты ұстаздың жарқын
тұлғасын еске алып, шығармашылығын жас
ұрпаққа кең көлемде дәріптеу, сонымен қатар
орындаушылық дәстүрді насихаттау,
оқытудың заманауи әдістемелерін және заманауи
репертуармен танысу,
білім беру ұйымдары арасында шығармашылық
байланыстарды орнату, оқытушылардың
шығармашылық ізденістерін ынталандыру.*

Биыл Халық әртістері ағайынды

Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесінің және «Үрмелі және соқпалы аспаптар» ПЦК қалыптасуына зор үлес қосқан, шәкірттерін білімнің кәусәр бұлағымен сусындатқан, шығармашылық дарынына еліміздің өнер майталмандары тамсана таңдай қаққан шығармашылыққа толы тұлға - Валентин Георгиевич Макшаевтың туғанына 90 жыл толмақ.

Валентин Георгиевич Өскемен музыкалық училищесінде «Труба» сыныбының және арнайы пәндер, атап айтар болсақ, дирижерлеу, аспаптау, үрмелі аспаптар оркестрі аспаптарын тану сияқты пәндердің оқытушысы ретінде 1960 жылдан бастап 47 жыл қызмет атқарды.



Валентин Георгиевич Макшаев – жоғары мәдениетті, салмақты, әдепті, кішіпейіл, әр шәкіртінің ісіне әділ баға беретін, қимыл-әрекеті арқылы шәкіртінің бойына ақылдың дәнін сеуіп, нұр құятын тынымсыз лаулаған жалын иесі еді. Ұстаздығымен білім мен ғылымның жемісін татырса, шығармашылық тұлға ретінде армансызға арман ұялатып, қанатсызға дарын қанатын бітіретін ғажайып күш иесі бола білді. Ол өте шыншыл, табиғи тартылыс күшке ие, еңбекқор әрі адамгершілігі мол азамат еді. Шәкіртінің қандай шығарма ойнап тұрғанына аса назар аудармаса да, оған бастысы - студенті оны мұқият тыңдап, бастаған ісінің нәтижесі сапалы болуы маңызды болды. Сабақ барысында, шығарманы орындау сәтінде қиындықтар кездесетін болса, ұстаз сол қиындықтың пайда болу жолдарын зерттеп, мейлінше көмек көрсетуге тырысатын. Әр сабағында қолына аспабын алып, шығарманың қиын тұстарын өзі орындап, көрсетіп, студентінің жанынан табылатын. Біз, оның шәкірттері, Валентин Георгиевичтен сабақ алғанымызды мақтан тұтамыз, себебі, кәсіби

маманның қолына тиген аспап, алғаш сәттен бастап бізді өзінің әсем үнімен елітіп әкететін, біз оқытушымыздың дыбыс алуына қызығып, әркез еліктеуге тырысатынбыз.

Валентин Георгиевич еліміздің бетке ұстар трубачтарының бірі болды және бірнеше керемет музыкант - трубачтарды тәрбиелеп шығарды. Сол күннің өзінде

үрмелі аспап майталмандары арасында «Макшаевская школа» («Макшаев мектебі») деген ұғым қалыптасты, бұл мектептің ұлылығы – дыбысты ерекше алу әдісі, яғни дыбыс бояуының қалықтап, ерекше жағымдылықпен, шығарманың әр нотасы тізілген маржандай әдемі, басы артық сыбдырдың болмауында.

Валентин Георгиевич үрмелі аспап бөлімінің ұстаздары мен студенттеріне арнап тұңғыш рет техникалық сынақ талаптарын дайындады, «Үрмелі және соқпалы аспаптар» ПЦК оқытушылары бұл еңбекті осы күні де белсенді түрде қолдануда.

Валентин Георгиевич - таудан сарқырай аққан тау өзені іспетті, алдынан кезіккен жас жапырақтарға қуат беріп, қиындық атаулыны тастай домалатып, кейінгі шәкірттеріне мәңгілік азық сыйлады. Өнер саңлағы, өнегелі ұстаздың қалдырған мол мұрасын келешек ұрпаққа насихаттау баршамыздың парызымыз болып қала бермек.

Сізге мың алғыс, аяулы менің ұстазым!

Какиев Арыстанбек Оразович

Валентин Георгиевич Макшаевтың шәкірті,

«Мәдениет саласының үздігі»,

«Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК оқытушысы



ПАМЯТЬ СЕРДЦА...

Дюсупова Альмира Оралбековна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

В этом году КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО отмечает 90-летие со дня рождения прекрасного человека, замечательного педагога, талантливого исполнителя Макшаева Валентина Георгиевича.

Труд педагога всегда считался и считается сложным, где любовь к детям и профессии должны превалировать над всеми остальными жизненными интересами, а педагог-музыкант должен соответствовать этим требованиям вдвойне. Так вот, Валентин Георгиевич, это пример беззаветной преданности своему делу, образец для всех последующих поколений преподавателей училища.

Не так много в училище осталось преподавателей, работавших вместе с Валентином Георгиевичем, но память о нем жива в сердцах его учеников, которые продолжают его дело.

Валентин Георгиевич Макшаев родился 09 ноября 1932 года в г. Уральске. В 1951 году окончил Уральское музыкальное училище по классу «Труба», затем были годы учебы в Саратовской государственной консерватории им. П.В. Собинова, будучи студентом консерватории, он работал в оркестре кинотеатра, а с 1954 года в Симфоническом оркестре филармонии в качестве регулятора. По окончании консерватории в 1956 году остался работать в Саратовской филармонии. В период с 1957 по 1960 годы работал в качестве преподавателя в Уральском музыкальном училище. С 01 сентября 1960 года по 18 августа 2007 года работал в Усть-Каменогорском музыкальном училище в качестве преподавателя по классу «трубы». С 1961 по 1968 годы являлся заместителем директора по учебной работе, а с 1968 по 1973 годы возглавлял музыкальное училище, много лет был председателем предметной комиссии «Духовых и ударных инструментов».

Валентин Георгиевич 47 лет своей жизни посвятил педагогической и исполнительской деятельности в училище, которое стало для него вторым домом.

Ярчайший представитель творческой интеллигенции, Валентин Георгиевич, был известен музыкантам всей республики, как необыкновенный талантливый музыкант, яркая личность, добрый и светлый человек. Его сольные концерты всегда были огромным событием для любителей музыки, а исполнение романса С.В.Рахманинова «Весенние воды» (переложение для трубы) вызывало бурю эмоций в зале, поднимая волну благодарности гениальному композитору и исполнителю высочайшего класса. Звучание его инструмента было совершенно неповторимо: теплым, мягким, глубоким, наполненным огромным количеством разнообразных оттенков. Его профессиональное исполнение и музыкальность затрагивали душу каждого слушателя. Этот талантливый человек был необыкновенно скромен, много

занимался и был строг к себе. Бок о бок в училище с Валентином Георгиевичем 34 года проработала преподавателем русского языка и литературы его супруга Макшаева Алла Михайловна – профессионал с большой буквы. Ее отличали чуткость, доброжелательность, понимание, она пользовалась огромной любовью студентов и большим уважением коллег. Их дом был открыт для всех, кто соприкасался с ними в профессии и жизни. Валентин Георгиевич и Алла Михайловна гармонично дополняли друг друга, были людьми «одной группы крови», поэтому в семье царила атмосфера доброты, тепла и взаимопонимания.

В конце 70-х годов Валентин Георгиевич создал квартет духовых инструментов из числа преподавателей училища, который много гастролировал по Казахстану, пропагандируя классическую музыку. В первой половине 80-х годов он стал инициатором создания конкурса ансамблей исполнительского мастерства, вовлекая учащихся в творческую работу: одни учащиеся создавали необычные ансамбли, другие сочиняли музыкальные произведения для ансамблей. Этот конкурс пользовался большой популярностью среди педагогов и студентов училища, более того он проводится по сей день. Все свои профессиональные качества, грамотного, эрудированного музыканта Валентин Георгиевич применил в духовом оркестре, а позднее и в Симфоническом оркестре училища. Помимо сольных выступлений с оркестрами, Валентин Георгиевич занимался аранжировкой и подбором репертуара, находя ранее неизвестные широкой публике музыкальные произведения. Валентин Георгиевич первым разработал и внедрил требования к техническому зачету, которые до сих пор педагоги используют в работе отделения. Доказательством высокого профессионализма Валентина Георгиевича являлось приглашение его в качестве члена жюри на Республиканские конкурсы молодых исполнителей.

Валентин Георгиевич воспитал целую плеяду прекрасных трубачей. Он очень много работал с текстом, открывая ученикам тонкости профессии, хочется отметить, что у многих его учеников даже начинающих, постепенно появлялся звук, очень похожий на звук педагога, как он умел передать этот секрет своим ученикам – большой вопрос. Ученики боготворили своего педагога, их любовь была взаимной. Валентин Георгиевич был строгим и требовательным педагогом, которому были безразличны здоровье и жизнь его учеников. Он занимался их физической подготовкой, так необходимой для развития дыхания духовиков, организуя и участвуя в утренних пробежках. Его ученикам повезло встретить в начале жизненного пути такую неординарную личность, профессионала с большой буквы.

Валентин Георгиевич прилагал все усилия для того, чтобы его ученики в полной мере понимали всю сложность и ответственность выбранной профессии, где трудолюбие является фундаментом для дальнейшего профессионального роста педагога-музыканта. Им, на основе учебника Т.Докшицера «Система комплексных упражнений трубача», было разработано медицинское пособие «Система ежедневных упражнений трубача», которым до сих пор пользуются преподаватели и студенты. Его ученики регулярно становились лауреатами и дипломантами Республиканского конкурса молодых

исполнителей на духовых и ударных инструментах, с легкостью продолжая свое обучение в профильных ВУЗах.



Выпускники класса преподавателя Макшаева Валентина Георгиевича известны как в Республике Казахстан, так и за ее пределами, они продолжают дело своего Учителя – передавая свои знания следующим поколениям музыкантов, являясь преподавателями учебных заведений культуры и искусства и артистами ведущих профессиональных коллективов республики. Можно отметить некоторых из них: Бурлаков Александр (1968г), Фазылов Рафаэль (1969г), Мешелов Шаймардан (1982г), Ложкин Владимир (1986г), Добролюбов Александр (1989г), Терещенко Алексей (1991г), Пархоменко Андрей (1994г), Аширбеков Сабыржан (1998г), Касаинов Асет (2005г), Григорьев Николай (2002г), Самойлов Андрей (2001г).

Сегодня на отделении духовых и ударных инструментов педагогом по классу «труба» работает ученик Валентина Георгиевича Какиев Арыстанбек Оразович (1989 г.), которому супруга Валентина Георгиевича, после кончины Учителя, преподнесла в дар его инструмент. Ученик достойно продолжает дело своего учителя, применяя классическую «Макшаевскую» методику подготовки трубачей. За 10 лет работы в училище им было подготовлено более 20 лауреатов и дипломантов профессиональных конкурсов различного уровня. Арыстанбек Оразович не раз являлся членом жюри этих конкурсов. Теперь уже и ученики Арыстанбека Оразовича, являются педагогами отделения, достойно продолжая традиции, заложенные Макшаевым Валентином Георгиевичем.



Арыстанбек Какиев стал инициатором проведения юбилея своего учителя. В рамках которого запланированы и проведены: I Республиканский конкурс молодых исполнителей Казахстана на медных духовых инструментах среди студентов музыкальных училищ и колледжей, Республиканская научно-практическая конференция «Вопросы педагогики, исполнительства и методики преподавания» с выпуском сборника статей, Торжественная церемония открытия кабинета имени В.Г.Макшаева, концерт с участием приглашенных

гостей из числа выпускников В.Г.Макшаева, мастер-класс преподавателей ВУЗов из числа приглашенных гостей.

Макшаев Валентин Георгиевич был одним из лучших, сильнейших трубачей Казахстана, подготовивший себе достойную смену, вся его жизнь это творчество, а творчество – это высшее проявление интеллекта, отказ от стереотипов, процесс поиска нового. Беззаветно преданный своей профессии,



скромный, небезразличный и глубоко порядочный человек - таким он останется в сердцах и памяти своих учеников и коллег.

В статье использованы воспоминания Косачева С.П, преподавателя по классу «кларнет» училища, Заслуженного деятеля РК и Куприяновой Л.Т. преподавателя по классу «фортепиано» училища, Почетного профессора Казахской национальной консерватории им.Курмангазы.

ЖИЗНЬ, МУЗЫКА, СУДЬБА...

Романова Н.В.

преподаватель училища искусств им. народных артистов братьев

Абдуллиных

*«Учитель, перед именем твоим
позволь смиренно преклонить колени!» Н.Некрасов*

Музыка - это волшебный сад, особый мир, в котором царят любовь, красота, птичий гомон, шорох листвы на ветру, журчание воды в ручейке. Это неуловимая нежность и праздничный фейерверк в ночном небе, шепот звезд и еще много других чудес. В этом удивительном мире есть волшебники, которые сопровождают тебя по прекрасному саду, делятся с тобой своими секретами и помогают тебе овладеть мастерством образности.

В жизни каждого человека появляются люди, встречи с которыми являются этапными для определения будущего. И в дальнейшем пытаешься равняться на них всю свою жизнь.

Таким человеком для меня, как и для многих других, была Беляева Эрика Александровна.



Прежде всего, Эрика Александровна была профессионалом в самом высочайшем понимании этого слова. Начав работать в музыкальном училище, она уже была зрелым музыкантом, блестящим концертмейстером, имеющим за плечами большой репертуар и громадный сценический опыт. Ей было что рассказать и чему научить юное поколение. Эрика Александровна стояла у истоков рождения музыкального образования в г. Усть-Каменогорске и стала создателем класса концертмейстерского мастерства в музыкальном училище.



Эрика-студентка Архангельского
музыкального училища 1938 г

Подробности биографии Эрики Александровны рассказала её дочь – преподаватель фортепиано в ДМШ №2 – Молчанова Татьяна Александровна: «Мама, урождённая дес-Фонтейнес - известная в северном городе Архангельске дворянская фамилия, корни которой уходят по линии отца-Александра дес-Фонтейнес во Францию времён гугенотов, а по линии матери – Люции – в Германию через род Лейцингер.

Мама родилась в Архангельске, где с отличием закончила сначала школу, затем музыкальное училище. Как пианистка она считалась одной из самых блестящих выпускниц, поражая педагогов любовью и преданностью избранному искусству, удивительным упорством и работоспособностью.

В 1940 мама поступает в Ленинградскую консерваторию, конкурс в которую могли выдержать только самые талантливые исполнители.

Но война 1941 года прерывает все мечты. Маме приходится, как и всем ленинградцам жить жизнью осадного города - рыть противотанковые рвы и траншеи на подступах к Ленинграду. А когда осадное кольцо замкнулось, наступила страшная блокадная зима. В Астово, где было общежитие консерватории, развернулся фронт. Студенты жили в здании консерватории. Условия нечеловеческие: в сорокоградусный мороз - без света, топлива и воды, в голоде - 125 грамм хлеба в день, постоянные обстрелы и бомбёжки».

Но она выдержала, выстояла – юная хрупкая Эрика, которой было чуть больше 20. А потом, в сорок втором, эвакуация по ледовой «дороге жизни».

Ещё не замерли залпы Великой Отечественной войны, ещё далеко было до Победы, а страна уже обращалась думами в завтрашний день. И в этой заботе о будущем находилось место не только хлебу, но и музыке.

До конца войны Э.А. Беляева работала в большом драматическом театре города Архангельска. Шефские концерты на передовой и в воинских частях и частях военно-морского флота – вот та скромная лепта, которую смогла внести молоденькая пианистка в военное время.

Это было оценено по достоинству. В 1945 году её награждают медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной Войне» и грамотой Всесоюзного Комитета Искусства.

После войны много гастролирует с филармоническими коллективами разных городов - Ярославля, Измаила, Одессы.

В 1959 художественный руководитель филармонии Эрик Степанович Бородин приглашает творческую группу молодых исполнителей из разных городов страны, среди которых Шилова А.М., Кормачёва Р.В., Шилов Н.Н., Яблокова Т.В. в Восточно - Казахстанскую филармонию. Концертмейстером приглашена Беляева Эрика Александровна. Так начались «Университеты Культуры», которые открывались повсеместно - в Семипалатинске, Лениногорске, Зыряновске. В Усть-Каменогорске они проводились в ДКМ в Малом зале. Вела их лектор Наталья Оселедчик, исполнителями были Шиловы Н.Н. и А.М., Галушко П.М., Жигалов А.М. У рояля, конечно же, Эрика Александровна. Они все вместе активно участвовали в создании филармонии.

Сколько было сыграно программ! Да, это были настоящие Университеты! Концерты из романсов Чайковского, Грига, Римского-Корсакова.

Не всё было так просто - работать приходилось в трудных условиях, часто, даже зимой, добирались до места в грузовых машинах. Но любовь к профессии, желание подарить людям чудесные мелодии, сделать прекраснее их жизнь через музыку – это было главным.

Старейший преподаватель музыкального училища, певица (меццо-сопрано) - Шилова Антонина Михайловна вспоминала: «Я не знала другого такого человека, как Эрика Александровна - кристально-честного, порядочного, доброжелательного, высочайшего профессионала. Рядом с ней мы все «подрастали» в профессиональном отношении. Она внушала не просто уважение, а почитание. Её все любили. Она сумела сохранить дух своей семьи, несмотря на жизненные трудности. Имея великолепную школу, Эрика Александровна никогда не позволяла прийти на репетиции, предварительно не посмотрев и не изучив ноты. С ней было очень удобно петь».

Так говорят о пианистах, которые не мешают, а помогают, поддерживают солистов-певцов или инструменталистов.

Часто Беляева Э.А. аккомпанировала и заезжим гастролёрам, среди которых были солисты разных филармоний, в том числе и столичных. Она была концертмейстером у Юрия Казакова, Нелли Юмашевой, Александровича и многих других. Причём выучивала программы в сжатые сроки и, с одной - двух репетиций шла на сцену.

Очень много Эрика Александровна аккомпанировала и нашим инструменталистам. Очень любила она выступать с преподавателем нашего училища, непревзойденным мастером игры на трубе -Макшаевым Валентином Георгиевичем. Труба в его руках пела совершенно потрясающим мягким, певучим звуком. Тот, кто слышал трубу в исполнении Валентина Георгиевича, был заморожен бархатным звучанием, тончайшим туше, блестящими пассажами, культурой исполнения. Игра его, неотразимая по какой-то чарующей сдержанности и благородству выражения, будила самые сокровенные мысли и эмоции, давала возможность испытать моменты светлой радости. Их дуэт славился не только у нас в училище, но его знали и ближайших городах области и тогдашней столице Казахстана - Алма-Ате.

Блестящее совместное исполнение произведений Рахманинова «Весенние воды», Чайковского «День ли царит», Этюдов Щелокова, концертов для трубы - вот лишь малая толика репертуара этого блистательного дуэта.

Роль концертмейстера не приметна, но сколь много зависит от того, кто и как аккомпанирует солисту. Ведь можно высветить самые значимые, яркие стороны таланта, но можно формальным, нечутким исполнением «погубить» певца. Эрика Александровна всегда подчёркивала, что концертмейстер – это правая рука солиста, его друг и союзник в его творческих поисках, его поддержка на эстраде, помощник в трудную минуту. Вокалист и концертмейстер рука об руку проходят длинный путь трудов и исканий в повседневной работе над вокалом, над раскрытием художественного образа в произведении.



с Макшаевым В. Г. на концерте, посвященном С.В.Рахманинову

Когда я поступила в Алма-Атинскую Государственную консерваторию, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства Г.И.Кононенко спросила меня о том, у кого я училась аккомпанировать. Я сказала, что у Беляевой Э.А. В ответ прозвучало восхищённое: «О!». Это была достойная оценка её заслугам.

Эрика Александровна была, что называется, педагогом от бога. Всегда подтянутая, элегантная, с неизменной приветливой улыбкой она являла образец для подражания не только как учителя, но и как женщины.

Будучи человеком высочайшей культуры и нравственных принципов, она никогда на уроках не повышала голос на своих студентов. Её увещевания на нерадивых учеников (а у неё их, по-моему, и не было, и быть не могло) носили характер ласковых упрёков. Интеллигентная, мягкая с другими к себе она была очень требовательна.

Я обожала концертмейстерский класс. И это, конечно же, благодаря личности педагога.

Уроки концертмейстерского мастерства мне запомнились как вечный праздник. Эрика Александровна очень тщательно подбирала репертуар, готовила его с нами, учила не сдаваться при появившихся трудностях. Она всегда умела вселить надежду каким-нибудь добрым словом, подбодрить перед

выступлением. Никогда не была догматом, если переложения оркестровых партий в клавирах были непригодны для исполнения на фортепиано. Тогда смело отсекалось всё лишнее, неудобное, но не в ущерб музыке!

Помимо основной программы, сколько было перечитано нот с листа – и это всё во время двух уроков в неделю! Я переиграла почти весь репертуар музыкальных училищ – почти все романсы Глинки, Даргомыжского, Гурилёва, Чайковского, Рахманинова. И всё это так легко, непринуждённо. Мне очень хотелось играть, музицировать. Всё, что удалось сделать на уроке - прочитать с листа, протранспонировать, ознакомиться с новым репертуаром, Эрика Александровна методично записывала в свою тетрадочку и ставила плюсики за каждый вид работы. Мы успевали на уроке так много!

Она излучала такой свет, что хотелось каждый раз во время урока её чем-то порадовать. Я старалась изо всех сил.

Ноты, которыми пользовалась Эрика Александровна, до сих пор хранят ценные пометки – здесь дать вздохнуть певцу, здесь замедлить. И мы в своей работе строго следуем этим указаниям. Ведь это написал Мастер!

Вспоминая уроки концертмейстерского мастерства у Эрики Александровны, я невольно стараюсь в своих педагогических принципах следовать её методике.

В.С. Бухарева, тоже бывшая студентка, говорила, что у Эрики Александровны было очень интересно, хотелось заниматься: «Она даст задание - выучить пять романсов, а я принесу десять! Замечания делались всегда точные, конкретные, не было никаких общих ничего не значащих выражений. И на этих уроках я поняла, что такое музыка».

А как она по-детски умела радоваться успехам, достижениям своих питомцев. Следила за их становлением, направляла, давала ценные советы, поощряла самостоятельные творческие поиски.

Конечно же, это я сейчас, анализируя время, проведённое в музыкальном училище, вспоминаю, сравниваю, восхищаюсь. С годами, становясь мудрее, начинаешь понимать, с каким уникальным человеком редкой душевной красоты, мне посчастливилось общаться. Те волшебные ростки, которые с любовью проращивала в нас Эрика Александровна, не только расцвели пышно и достойно, но и дали молодую поросль не в одном поколении.

Хотелось бы пожелать, чтобы каждому музыканту в начале его пути повстречался такой же Учитель, как Эрика Александровна Беляева.

У ИСТОКОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Григорьева Светлана Викторовна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

Учитель с большой буквы встречается довольно редко во всех сферах образования, поскольку в широком смысле учителем называют духовного наставника, лидера, яркую и интересную личность. Встреча с таким Учителем может изменить судьбу, взгляды и саму жизнь.

На первых занятиях, знакомясь с новыми учащимися, я часто спрашиваю у них, будущих педагогов, *как* они представляют свою будущую деятельность, *какой* он – учитель будущего? Говорю им: «Да, вы – это наше будущее образование, мы – настоящее, но и наши, а, значит, и ваши учительские корни заложены преподавателями, которые работали в нашем училище с его основания».

И я хочу рассказать о некоторых из них, имевших для меня, да и, наверно, для всех педагогов теоретического отделения ВКУИ, огромный авторитет, как в выборе профессии, так и в человеческом, духовном плане.



Евгений Иванович Мельников родился в селе Шемонаиха в 1928 году. Во время Великой Отечественной войны работал в колхозе. Затем он поступил в Алма-Атинский музыкальный техникум. Когда после войны призвали в армию, был отправлен на Дальний Восток сначала писарем (так как был очень худой), а затем в музыкальный взвод, где играл на тубе и басу. После армии вернулся в техникум. В это сложное время, когда не хватало специалистов, пришел работать в Усть-Каменогорское музыкальное училище, где и проработал всю свою жизнь. Преподавал сольфеджио,

теорию музыки, его отличали чувство ответственности и необыкновенной исполнительности. Будучи очень скромным человеком, обладал великолепным чувством юмора. Очень не любил лентяев и поверхностных людей, всегда стремился докопаться до сути. По выходным дням очень часто водил учащихся в горы. В последние годы работал в фонотеке училища, привел в порядок весь звукофонд, ремонтировал своими руками аппаратуру.

Юрий Иванович Леутский по начальной специализации был скрипачом. Его хороший слух, великолепная память, логическое мышление помогли поступить в Алма-Атинскую консерваторию на кафедру теории музыки, которую он окончил в 1965 году. Среди его консерваторских преподавателей такие известные музыковеды, как Иосиф Игнатьевич Дубовский (гармония), Николай Фомич Тифтикиди (полифония, композиция), Игорь Владимирович Способин (анализ музыкальных форм), Лидия



Ивановна Гончарова (история музыки). Вернулся в родной город, стал преподавать гармонию, полифонию, анализ музыкальных форм. Юрий Иванович создавал новые педагогические разработки, схемы и методические приемы в преподавании этих сложных дисциплин. Ввел систему индивидуальных карточек с заданиями для дифференцированного подхода к обучающимся. Его методические наработки, сочиненные гармонические задачи и другие разработанные им задания и схемы взяли в свой педагогический арсенал многие его коллеги и ученики. Долгое время Ю.И.Леутский был заведующим отделения «Теория музыки». Его уважительное, но, в то же время, требовательное отношение к преподавателям и учащимся способствовали созданию имиджа отделения, как одного из самых необходимых и важных в сфере подготовки музыканта-профессионала.



Ирина Николаевна Саукина – необычайно позитивный человек и прекрасный педагог по сольфеджио. Ее с огромной благодарностью и теплотой вспоминают не только педагоги-теоретики, но и преподаватели других исполнительских специальностей (особенно пианисты). Одна из первых выпускниц теоретического отделения Усть-Каменогорского музыкального училища, Ирина Николаевна сразу стала преподавать в родном заведении, изменив ему лишь раз, когда вместе с мужем должна была на несколько лет уехать на работу в Кубу. Будучи много лет классным

руководителем, она умела сплотить учащихся в крепкий, дружный коллектив. Ее методику преподавания с успехом используют многие педагоги училища и ДМШ города и области, воспитывая лауреатов республиканских конкурсов и олимпиад.

Кто такая Галина Андреевна Король знает, наверно, каждый специалист музыкально-теоретических дисциплин города Усть-Каменогорска и Восточно-Казахстанской области. Все характеристики духовного наставника применимы по отношению к Галине Андреевне, которая преподавала в Восточно-Казахстанском училище



искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных на протяжении почти 40 лет: с 1974 по 2011 год. Ее класс – это настоящая творческая лаборатория, в которой вместе работают учитель и ученики. Блестящий язык, исследовательское неординарное мышление, видение в очевидных истинах нового, неожиданного ракурса, железная логика учебного материала – всё это было характерно для педагогического стиля Галины Андреевны. Она создала авторские программы по предметам «Полифония», «Методика преподавания музыкальной литературы в ДМШ», «Научно-исследовательская работа

студентов». Выступления на педсоветах, методические доклады, разработка новых тем для рефератов и курсовых проектов теоретиков, проверочных тестов по мировой музыкальной литературе, разработка хронологических исторических срезом чередовались с лекциями на областных курсах повышения квалификации педагогов ДМШ, с конкурсами, викторинами, театрализованными открытыми уроками. И еще была помощь нам, преподавателям, ее «вечным» ученикам. Мы, проработавшие по 20-30 лет, бежали к ней за информацией, советом, подсказкой, как по методике ведения урока, так и по другим областям не только музыкального искусства. Ее мнение, анализ были всегда объективными, логичными и обоснованными. Энциклопедическая образованность создала ей непререкаемый авторитет в студенческом и педагогическом сообществе. Особо нужно сказать о концертах, которые проводила Галина Андреевна. Жанровое разнообразие их впечатляет. На концерте церковного хора слушатели погружались не только в вечную благодать православной хоровой музыки, но и проходили, благодаря комментариям Король Г.А., вместе с авторами духовных сочинений и исполнителями целый исторический путь этого пласта русской культуры. Успех сольных концертов или выступлений учащихся класса преподавателя во многом зависит от ведущего этого концерта. Галина Андреевна формировала особые ощущения у слушателей, давала цельное представление о прослушиваемом сочинении. Слова, которые она говорила понятным простым языком даже непосвященным, с другой стороны, были высокопрофессиональными аннотациями, открытиями и для людей, окончивших консерваторию.



Галина Андреевна любила, понимала своих учеников, талантливых и не очень, трудолюбивых и ленивых, гениев и «среднячков». Ее ученики не чувствовали этой «градации» по способностям. Своим отношением, оценкой она поднимала их до более высокой интеллектуальной планки. Ее педагогический

принцип во взаимоотношениях с учениками: разумная строгость и требовательная доброта, стремление выявлять не недостатки, а достоинства каждого. Поэтому ей благодарны все: от первого выпуска 1975 года до последнего 2011 года.

На своем 60-летнем юбилее в кругу коллег и учащихся теоретического отделения Галина Андреевна произнесла слова, которые звучат как напутствие нам, оставшимся на земле: «Я очень рада за наш коллектив. Знаете, очень как-то приятно и тепло с вами со всеми, какое-то ощущение семьи, цельной и

сплоченной. Так что, мои хорошие, давайте не подводить друг друга, быть верными своей специальности, своему делу, близким вам людям».

Для тех, кто выбрал путь музыканта, вопрос профессионального роста актуален всегда. Учиться нужно постоянно, не только в детстве и юности. Педагогу нельзя стоять на месте, на зафиксированной одной точке. Так же, как и ученикам, учителю нужно двигаться вперед или вверх. В музыке два этих направления совпадают. Сохраняя лучшие традиции, нам, педагогам, нужно постоянно искать что-то новое и интересное. Каждый человек безгранично ценит то, что в его жизни был такой педагог – добрый, требовательный, волшебный...

РАМАЗАН САЛИКОВИЧ БАПОВ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ КАЗАХСКОГО БАЛЕТА

Каримова Зарина Талгатовна

Преподаватель КГКП «Музыкальное училище имени Мукана Тулебаева»

Выдающийся артист балета Рамазан Саликович Бапов родился 16 августа 1947 года в Алма-Ате.

В 1966 году с отличием окончил Московское хореографическое училище при Большом театре. С 1967 года солист Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая.

Р. С. Бапов посвятил свою жизнь искусству балета, внося огромный вклад в его развитие. Творческую путевку в жизнь он получил благодаря обучению в Московском хореографическом училище при Большом театре. Рамазан Бапов был трудолюбивым человеком, с ним также занимались лучшие мастера. Педагоги привили Рамазану огромную любовь к музыке, что в свое время поставило его перед серьезным выбором музыки или танца. Но Бапов остановился на танце.

В 1974 году Рамазан Бапов стал лауреатом Международного конкурса артистов балета в Верне. Будучи юным, начинающим свою артистическую карьеру, он смог покорить профессионалов. Об этом сказала Н. М. Садовская: «В обязательной программе классических вариаций нас покорило его удивительное благородство форм, грамотность, академичность исполнения, всего его движения были естественными и гармоничными!»

Асаф Мессерер о Рамазане Бапове: «Рамазан Бапов – сильный танцовщик. У него хорошая школа, удивительно красивый, кошачий по мягкости и гибкости прыжок, все комбинации он делает отчетливо и осмысленно! Он выглядел в вариациях не просто солистом, показывающим «номер вообще», но актером, танцующим в образе, приносящим на сцену атмосферу целого спектакля».

С полученным творческим опытом Рамазан приехал в Алматы, и стал одним из солистов Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая. Каждый раз выходя на сцену он покорял зрителя своим мастерством. «В танце этого артиста создали оригинальный сплав

национальные черты казахского искусства и эстетика мировой школы классической балета. В этом секрет своеобразия его исполнительской манеры» – Журнал Театр, 1980 год.

Его талант проявлялся в различных партиях, где проявлялись разные стороны его актерского мастерства. На сцене он показывал свою роль как артист, воплощал балет в реальность, не забывая про хореографию. На исторической сцене театра оперы и балета имени Абая он исполнил роли Спартака, Зигфрида в «Лебедином озере», Альберта в «Жизели», Базиля из «Дон Кихот» и многие другие.

16 мая 1979 года за большие достижения в развитии советского хореографического искусства Рамазану Бапову было присвоено почетное звание Народного артиста СССР.

В октябре 1980 года Рамазан Саликович поступил на балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории имени Римского-Корсакова. В 1986 году, его дипломной работой стала постановка балета «Тщетная предосторожность». Сразу после защиты диплома Рамазан Саликович ушел со сцены. Далее наступает новый этап в жизни семьи Баповых – жизнь за границей.

До 1994 года Рамазан Саликович работал в Стамбульском государственном театре оперы и балета в Турции, параллельно вел мужской балетный класс в консерватории. В 1994 году он повез турецких артистов в Варну на конкурс, тогда там же он давал классы, куда приходили ученики из Америки, Франции, и многих других стран. Именно тогда один из американских педагогов также посетил его класс и оказалось, что они с Рамазаном Саликовичем были знакомы. Конечно же, он позвал Рамазана Саликовича работать в Америку, а он безумно хотел, он объездил весь мир с Большим театром и ему нравилась Америка. С Людмилой Георгиевной Рамазан Саликович обосновался в Атланте, штате Джорджия. К сожалению, Людмила Георгиевна по личным причинам не смогла долго прожить в Атланте, и в скором времени вернулась в родную Алмату, Казахстан. Рамазану Саликовичу трудно дался отъезд жены, он безумно скучал по ней, но она старалась приезжать как можно чаще.

Вскоре он открыл свою школу в Америке, которую назвал «*Renaissance*». Конечно же школа наполнилась большим количеством учеников, но долго не просуществовала. Необыкновенной доброты человек, всегда веривший людям, не мог представить себе, что кто-то сможет его обмануть. К сожалению, люди с которыми он объединил свой бизнес нагло обставили его! Обманули, и даже украли у него рояль. Несмотря на всю эту ситуацию, он продолжал усердно работать, вкладывая всю свою душу в занятия.

В 2007 году Нурсултан Абишевич Назарбаев отправил приглашение Рамазану Саликовичу вернуться на Родину. И он вернулся, стал главным балетмейстером ГАТОБ имени Абая, но отношения с дирекцией испортились. «Его отношение к работе почему-то не устраивало бывшую дирекцию. Конечно же, они не могли понять, почему Рамазан так сердится, что люди опаздывают на урок или не приходят на репетицию. Он был очень

дисциплинированным человеком, был хорошо воспитан, никогда не мог ни нагрубить, ни нахамить, после этого стали говорить мол – какой он руководитель, если не ругает, не увольняет, не снимает зарплату, какой он руководитель? Конечно же, он писал докладные директору, думал, что он хоть как-то повлияет, но директор ни на кого не влиял. Рамазан сильно нервничал и получилось то, что получилось, он получил insult» – Людмила Георгиевна Рудакова.

Рамазан Саликович был также профессором в Казахской Национальной Академии Искусств имени Т. Жургенова. С удовольствием он ходил на занятия и всегда тщательно готовился к уроку. Никогда не опаздывал, и очень сильно любил своих студентов. У него были очень большие планы, которые он к сожалению не смог воплотить из-за болезни. Одной из его важных целей было – поставить номер в академии, музыку к нему он так и не успел подобрать.

Методика преподавания Рамазана Саликовича заключалась в правильности, грамотности, аккуратности движений, все должно было быть так, как положено быть. В нем была заложена методика настоящего, классического танцовщика, все ОТ и ДО. Правильные позиции рук, ног, всего! Сам он занимался очень аккуратно, так как учили. Конечно же он был непревзойденным мастером, ведь ему преподавали лучшие педагоги училища в Москве. Одним из них был Александр Максимович Руденко. Никогда Рамазан Саликович не давил на студентов своим характером, своим авторитетом, всегда радовался за них, поддерживал. Наблюдая за ними, он не старался помешать, в этом был его метод. Целью его урока было возвращение к пройденному материалу, не навязчиво, потихоньку он добивался своего. А отношения со студентами? Они были у него особенные! Конечно, он добивался от них дисциплины, культуры, музыкальности, чистоты, аккуратности в исполнении. Учил отдаваться танцу всей душой. Но в то же время безумно их любил.

Всегда добивался честности, порядочности, потому что он сам был бы почти без недостатков. Кроме одного, он очень любил людей, и поэтому доверял каждому! Один из его учеников Дамир Дуйсенович Уразымбетов вспоминает – «В 2010 году, нас, начинающих студентов 2 курса режиссуры, хореографии взял Народный артист СССР Рамазан Бапов, под свое доброе, спокойное внимание и опеку. Мы провели вместе 4 года, которые остались у нас в памяти незабываемым драгоценным воспоминанием. На уроках он всегда толкал нас на какие-то хореографические подвиги. Он никогда не говорил плохо, что-то не получилось, вот такого – нет». Рамазан Саликович посещал все экзамены своих учеников, всегда хвалил, и гордился ими. Он очень любил посещать различные заведения со своими студентами, никогда не отставал от них. Был невероятно прост в общении, хоть и являлся единственным Народным артистом СССР. «Личность Рамазана Саликовича была сложной и противоречивой, он не был одуванчиком, но и не был никогда каким-то тираном, или еще кем-то в жизни. Он был всегда мягкий, всегда интеллигентный, обладал характером настоящего артиста внутри, это очень серьезная деталь» – говорит Д. Д. Уразымбетов.

Рамазан Саликович Бапов был очень раним, несмотря на твердость характера. К сожалению, не все окружающие смогли понять свойство его натуры. Наверное, только любовь всей его жизни – Людмила Георгиевна Рудакова понимала его душу. Их любовь будет жить вечно, и навсегда Людмила Георгиевна сохранит воспоминания о светлой и счастливой жизни с любимым...

Список использованной литературы:

- 1) Личное интервью с Людмилой Георгиевной Рудаковой от 05.04.2017 г.
- 2) Личное интервью с Уразымбетовым Дамиром Дуйсеновичем от 15.09.2017 г.
- 3) Интервью Рамазана Саликовича Бапова с Зайтуной Джандосовой от 9 марта 2014 г.
- 4) NB Media.kz фильм «Больше, чем любовь. Рамазан Бапов и Людмила Рудакова»

СЦЕНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ АРМАНА ЖАЙЫМА

Туктасинова Айнур Амангельдыкызы

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных»**

XXI век для музыкальной культуры Казахстана – один из прогрессивных в становлении и развитии национальной и композиторской школы. Новое поколение композиторов, заявившие себя как талантливые, выдающиеся личности уже привлекли к себе внимание. Их творчество стремительно изучают для научного исследования. Среди молодых казахстанских композиторов был проявлен интерес со стороны исследователей и исполнителей к творчеству Армана Жайыма (род. 1983). Изначально заявивший себя как пианист, а затем как композитор, А. Жайым обращается к различным жанрам, таким, как опера, балет, произведения для сольных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные произведения, обработки и переложения кюев.

В творческом облике об А. Жайыме У. Джумакова отмечает: «Первые опыты сочинения связаны с овладением мелодических средств выразительности и написанием вокальной музыки» [1; с. 561]. В свою очередь А. Жайым первоначально отталкивается от своего владения игрой на фортепиано и от ансамблевого исполнительства.

По словам У. Джумаковой, столь длительная работа в области камерно-инструментальной музыки отразилась на «почерке» композитора – стремление к чистым тембрам, к индивидуализации фактуры, стройности и лаконичности формы [1; с. 558-571]. Многие произведения А. Жайыма были написаны для казахского народного оркестра. Искусство домбрового кюя оказало большое влияние на многие произведения А. Жайыма. Свободное импровизационное мастерство на разные кюи на рояле придают новое звучание, энергию, за счет тембрового, фактурного, гармонического, ритмического богатства фортепиано.

Композитор стремится воплотить не подобное к юю звучание, а материализованные и духовные идеи на инструменте фортепиано. Как отмечает У. Джумакова, «такую трансформацию фольклорного первоисточника делают композиторы, мастерски владеющие инструментом» [1; с. 568].

В данной статье автор пытается осветить сценическую музыку в творчестве А. Жайыма. Совместно со своим отцом А. Жайымовым было создано не одно произведение. В 2007 году была написана опера «Бейбарыс», посвященная истории героических походов мамлюкского султана Египта и Сирии. Работа над вокальной музыкой, заказанная певцом Г. Есимовым для участия в открытии памятника в г. Атырау, способствовала к созданию оперы. Работа продолжалась с 2004 по 2007 года. Однако наложение текста к уже готовой музыке повлияло на драматургическое решение произведения и на результат. После концертного исполнения в 2013 году, постановка оперы пока не осуществилась. В концертном исполнении солистами выступили Азамат Желтыргузов (Бейбарыс), Бибигуль Жанаузак (Айдана), Беимбет Танарыков (Калауын), Серік Қабаков (Людовик). Номера из оперы были исполнены в сопровождении казахского народного оркестра. Для этого концерта партитура была переложена для народного оркестра.

Еще одна совместная работа А. Жайымова и А. Жайыма, музыка к театрализованной постановке «Төле би» (2013) совместно с А. Жайымовым, была написана в честь празднования 350-летия Төле би в г. Тараз. Данный проект прошел на городском стадионе. В данном проекте также участвовали Б. Каирбек (сценарий сюжета), М. Раимбекұлы (поэтические тексты), С. Михлин (режиссер-постановщик). Основной замысел заключался в том, чтобы создать композицию с участием солистов певцов, сказителей жырау, акынов с домброй, хора и оркестра казахских народных инструментов, медной духовой группы симфонического оркестра [1; с. 558-571].

Следующее произведение, созданное с участием отца А. Жайымова – это балет «Алпамыс» (2016). А. Жайымов выступил автором либретто. В интервью от 10.02.2019 г. А. Жайым говорил, что идея создания балета возникла еще в 2000-х годах. Оказавшийся под глубоким впечатлением от балета «Спартак» Арама Хачатуряна, композитор решил начать работу над собственным балетом [2].

В либретто балета прослеживается сосредоточение лирической и героической сторон эпоса. В основе балета «Алпамыс» лежит лейтмотивная система.

В 2020 году была написана опера «Ақбөбек» А. Жайымом. Либретто было написано дирижером, композитором, профессором А. Жайымовым. Опера «Ақбөбек» А. Жайыма написана для оркестра казахских народных инструментов. Это не первый опыт создания композитором музыкально-сценического жанра для казахского народного оркестра.

В опере «Ақбөбек» А. Жайым прежде всего опирается на традиции основоположников казахской композиторской школы. А. Жайым использует прием тональных и интонационных переключек. Такие же приемы использовал М. Тулебаев в опере «Биржан и Сара». Эти средства способствуют

полноценному скреплению всего произведения. Тонально-тематическое обрамление существует в опере как внутри картины, так и между картинами. К примеру, можно привести первую картину, где хор, выступающий как рефрен, написан в тональности Соль мажор и заключительное проведение сохраняет ту же тональность.

Следует обратить внимание на начало и конец оперы. В начале оперы, в первой картине, основной тональностью является Соль мажор. В начале седьмой картины звучит одноименный соль минор. Но вскоре соль минор сменяется тональностью Соль мажор. Далее происходит смена тональностей (ре минор, соль минор) и последний такт оперы завершается на тонике Соль мажора. Образуются тональные и тематические связи. Такие же способы, как тонально-тематическое обрамление использовала Г. Жубанова в своей опере «Енлик и Кебек» («Сцена в горах», 1 картина) [3; с. 143].

Интонационные переключки пронизывают практически каждую отдельную картину. В третьей картине на интонационном материале ариозо Дины в дальнейшем строится терцет третьей картины, участниками которого являются Ақбөбек, Қайып и Дина. Далее многие хоровые эпизоды наполнены тематическим материалом из сольных номеров героев, и наоборот сольные номера выстроены благодаря хоровым сценам оперного полотна.

Для характеристики положительных героев композитор использует кантиленные мелодии. Для отрицательных героев свойственны речитативный склад мелодии, диссонирующие интервалы (ув.4), хроматические звуки. Также перечисленные выразительные средства применяются и для воплощения драматизма, напряженных моментов. Таким же образом контрастность образов подчеркивали композиторы А. Жубанов и Л. Хамиди в опере «Абай», М. Тулебаев в опере «Биржан и Сара».

Рисунок 1. «Лейтритм столкновения преследователей
(«Ақбөбек», 1 действие, 4 картина)



С точки зрения гармонии, музыка становится разнообразной за счет аккордов мажоро-минора. Ярким примером служит лейттема прощания Ақбөбек и Қайыпа.

Рисунок 2. Лейттема прощания Ақбөбек и Қайыпа («Ақбөбек», 1 действие, 3 картина)

Ақбөбек пен Қайып қол ұстасқан
күйі үйден шығып кетеді.

Дина

Сен - дер-дің а-шық бол - сын жол - да - рың -

Ф-п.

f

Дина

- ай, а - - шық бол - сын,

Ф-п.

Важно отметить тональную сферу положительных героев. Так, образы влюбленных связаны с тональностями соль минор, ре минор, до-диез минор, а также ми мажор, ре мажор. Противоборствующая сторона оперы (преследователи, Кедей батыр, Есберген) напротив наделена тональной неустойчивостью. Национальный стиль для оперы характерен такими средствами выразительности как речитативность, использование традиционной стихотворной формы 7-8-мисложника и 11-тисложника, подражание казахскому устно-поэтическому жанру терме. Большинство номеров в опере приближены к народным мелодиям. По словам композитора, его стремлением было создать академическое произведение, пронизанное народным мелосом. С этим и связан выбор народного оркестра. В опере «Ақбөбек» проявляются признаки камерности. Одним из признаков является лаконичность сюжетной линии. Для камерной оперы может быть характерным отсутствие хора и балета. В опере «Ақбөбек» А. Жайыма присутствует хор, однако в некоторых сценах участвует минимальное количество человек (3-5 участников), что позволяет делать выводы о чертах камерной оперы. Следующий критерий, который позволяет назвать данную оперу камерной – это принцип сквозного развития и наличие речитативно-ариозных форм. Как отмечает Л. Раабен, камерная музыка способна передать эмоции человека, в большей степени лирические [4].

Произведения А. Жайыма отображают наиболее ценные тенденции из наследия прошлых эпох, что характеризует и подчеркивает такие качества композитора, как восприимчивость и чуткость. Это, в свою очередь, позволяет композитору, как создателю, демонстрировать собственную оригинальную реальность, в которую вплетаются ценности великих казахских композиторов, устные и письменные традиции, а также европейские традиции.

В настоящее время постановка оперы не состоялась, но мы надеемся, что ее сценическая судьба сложится, и будет иметь свое продолжение. Композитор планирует инструментовать оперу «Ақбөбек» и для симфонического оркестра. В дальнейших творческих планах у А. Жайыма в области сценической музыки – написание следующей оперы. Ведь как сам утверждает автор оперы, любой художник стремится к наивысшему мастерству в своем деле. А создание произведений в разных жанрах для композитора – путь к достижению целей.

Список литературы:

1. Композиторы Казахстана. Творческие портреты. Т. 2 – Алматы: АО «Алматы Болашақ», 2017 – 624 с.
2. Ермакалиева С. Балет «Алпамыс» А. Жайыма (дипломная работа). – Нур-Султан: КазНУИ, 2019. – 86 с.
3. Мосиенко Д. М. Казахский музыкальный театр: история становления: дисс...канд. иск.: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2015. – 262 с.
4. Носуля А. В. Принципы формирования камерной оперы в европейском историко-культурном музыкальном контексте [Электронный ресурс]

СЕРІКЖАН АБДИНУРОВТЫҢ ВОКАЛДЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ЕРЕКШЕ ҚЫРЛАРЫ

Турманова Бакыт Турлановна

**«Ж.Елебеков атындағы Республикалық эстрадалық-цирк колледжі»
оқытушысы**

«Әнші дауысын сүйемін, ол таза, шынайы, әсерлі дыбысы бар аспап тәрізді» деп әнші табиғатына баға берген Қазіргі заманауи композиторлық мектептің өкілі – Серікжан Абдинуров. Аға буын композиторлардың дәстүрін жалғастырушы С.Абдинуров шығармашылық қоржынына көптеген жанрлардың үлгілерін жинай білді. Ол симфониялық, үрмелі оркестрге, халық аспаптар оркестріне, камералық-инструменталды ансамбльдерге, хор, жеке дауыс, жеке аспаптарға арналған шығармалар. Камералық – вокалдық музыка саласына шығармашылық қызметінің барлық кезеңдерінде көңіл бөлді. «Люблю пение. Что может сравниться с выразительностью певческого голоса? Она живет в музыке. От нее исходит все...», - деген ой білдіреді композитор бір сұхбатында [1]. Оның дауысқа арналған махаббат, табиғат туралы шығармалары өте әсерлі сазды, терең лирика мен нәзік сезімге толы. Ерте кезеңдерде алғаш жазылған әр түрлі образдар мен көңіл-күйді білдіретін романстары: «Қос кептер», «Теңіз музыкасы», «Ән еркесі», «Сезім еркесі», «Жұбату» ән-реквиемі. Композитордың кәсіби вокалды-камералық жанрына қызығушылығының әсерінен 50-ден аса дауысқа арналған шығармалар туындады, олар қазіргі уақытта шығармашылығында маңызды орын алады.

С.Абдинуров қазіргі уақытта әрекеттегі композитор болғандықтан оның шығармашылығы туралы мағұлматты онымен сұхбат жүргізу арқылы көбірек біле алдым. Онымен өткен сұхбаттан: «По молодости я больше увлекался инструментальной музыкой. К сочинению вокальных произведений обратился позже и сейчас, как бы наверстывая упущенное, хочу овладеть этим жанром и высказаться как можно полнее. В музыкальном училище, где начинал свои первые шаги по композиции, закрывшись в классе, сочинял одноголосные мелодии, очень стесняясь показывать и говорить о них кому-либо. Пел в хоре. Думаю, что на пользу пошло участие в хоре. Сейчас занимаясь сочинением, вспоминаю свои вокальные, слуховые, мышечные ощущения. Пение - это целая наука. Считаю, что композитору полезно какое-то время самому попеть, пропустить через себя постановку голоса. И писать вокальную музыку легче», - деп композитор өткен шақтың кезеңдерін еске алды [1].

Композитордың вокалдық шығармашылығының мазмұны сан түрлі. Жігерлі Отан тақырыбында «Сүйемін, өскен Отаным», «Сағынышым елім», «Байтақ мекенім», «Мәңгілік сағыныш», «Туған жер», «Дала түні» атты әндері бар. Әрине күрделі бөлігін эмоционалды және әр түрлі махаббат лирикасы алады – «Махаббат», «Жүрегім-жүрегінде», «Қыз арманы», «Өмір-сен», «Сағындым», «Жарға наз», «Ардағым», «Арайлым», «Ән өлке» т.б.. Ж.Ақтомпышқызының сөзіне жазылған «Аспанға гауһар шашқан кез» атты романсы танымал орындаушылардың орындауында жиі естуге болады. «Ақ самалдар», «Көктем», «Ақ қайындар» және т.б. романстары табиғат тақырыбына арналған, бұл шығармаларда өмірдің әсерлі сәттері адамның лирикалық сезімімен жеткізе жырланады. Өмірдің мәні туралы ойлар, философиялық ой-толғаулар – «Кезек дүние», «Алтын Ана» сияқты романстарында, ал сатирикалық тақырыптар «Қатыны мен Масақбай», «Ер көңіл» шығармаларында әндетіледі.

Композитордың вокалдық шығармаларына тән ерекшеліктер: айқын форма, гармониялық тілінің қарапайымдылығы, диотоникалық ладтардың қолданылуы, жеңіл фортепианолық фактура, ыңғайлы вокалды партитура, біркелкі әуендік құрылым.

С.Абдинуров поэтикалық мәтінге аса үлкен мән беретін композиторлар қатарында. Ең басты талап – ол өлеңнің мағыналық құндылығы. «Главное для меня – вникнуть в содержание литературного, поэтического текста, затем, найти нужное эмоциональное состояние, разработать драматургию произведения, правильно расставить смысловые акценты, найти соответствующую форму, диапазон, удобную для певца вокальную tessitura. Мне иногда приходилось по отдельным профессиональным вопросам обращаться к педагогам специальности «Вокальное искусство» нашего университета за советом»[1], - деп композитор сұхбатында бір ойын жеткізеді. Серікжан Абдинуровтың ән-романстары классикалық ақын-жазушылардың шығармаларына арналып жазылған, олар Абай Құнанбаев, М.Мақатаев, Ф.Оңғарсынова және заманауи жазушылар Е.Тлепбердиева, Ж.Ақтомпышқызы, Т.Бейсембек, Р.Онаеваның шығармашылығына да сүйенген [2, 85-88]. «Ж.Ақтомпышқызының шығармашылығы несімен қызықтырады?» деген

сауалға композитор: «У нее удивительно звучащая поэзия - нежная, искренняя, самооткровение. Я давно знаком с Жупар Ақтомпышқызы. Это интересный в общении, с широким кругозором человек»[1], - деп жауап берді. Бұл шығармашылық бірлестіктің нәтижесінде 2014 жылы «Айдарлым» атты әндер мен романстар жинағы шығарылды.

Әр бір композитордың жаңа жанрға қызығушылығы алдыңғы қатар композиторлардың шығармашылығынан алған әсерінен туындайтыны сөзсіз. Ол оның музыкалық тілін, композиторлық қаламының тәсілдерін, жазу дәстүрін, өткен кезеңнің музыкалық өнерінің стиль ерекшеліктерін қолдану принциптерін талдайды. С.Абдинуров: «Я серьезно увлекся русской композиторской школой, Верди, Пуччини, Доницетти, немецкими композиторами, нашей отечественной вокальной музыкой, казахскими народными песнями. Анализировал, приходил в восторг от прослушанного, от разнообразия интересного музыкального материала!», - деп еске түсірді. Әсіресе орыс вокалдық-камералық өнері өкілдерінің бай мұрасына С.Абдинуров ерекше қызығушылық танытты, ол психологиялық ой тереңдігі мен ішкі мазмұндылықтың ерекше көрсеткіші еді. Ал камералық-вокалдық жанр мен концерттік-камералық бағыттағы орындаушылыққа деген ықыласы әйгілі Қазақстан композиторлары – А.Жұбанов, М.Төлебаев, С.Мұхамеджанов, Ғ.Жұбанова, Е.Рахмадиевтың шығармашылығынан бастау алған еді.

Сұхбат барысында: «Қай алдыңғы қатар аға-композиторлармен өзіңіздің вокалдық шығармаларыңызды талқыладыңыздар?» - деген сұраққа композитор былай жауап берді: «С Еркегали Рахмадиевым. Он был для меня и отцом и наставником, всегда бережно направлял, иногда журил за сомнения и за отсутствие смелости. Мы с Алиби (мой младший брат, композитор) чтобы услышать его мнение, часто показывали ему свои новые вокальные сочинения. Еркегали Рахмадиевич терпеливо прослушивал, потом спокойно, тактично говорил свои замечания и пожелания, никогда не ругал, не унижал, и мне удавалось легко найти свои недочеты и промахи. Я как-то признался, что, благодаря ему, Еркегали Рахмадиевичу, стал композитором. Е.Рахмадиев – глыба, целая эпоха в музыкальном искусстве Казахстана!»[2]. Композитордың бұл сөздерінен біз алдыңғы қатар композиторлар мен кейінгі буын композиторлардың өмірі мен шығармашылығының тоғысуын көреміз. Егер Е.Рахмадиев «Время и музыка» атты еңбегінде С.Мұхамеджанов туралы «қазақ кәсіби музыкасының жазба дәстүріндегі ұлттық классикалық стильдің дамуына үлес қосқан дарынды композитор» - деп жазса, Е.Рахмадиевтың шығармашылығының С.Абдинуровтың композитор болып қалыптасуына зор үлесін тигізгендігін байқаймыз [3,86].

«Бұл - музыкалық өнердегі ұрпақтар сабақтастығы, қазақ музыкасының жалғасуы» - деп білуіміз керек.

Серікжан Абдинуров – терең ойлай білетін, мақсатқа ұмтылған суретші-композитор. Оның композиторлық ойлау өрісі кең, ұлттық құндылықтарды, тарих пен дінді құрметтей білетін жас буын композиторлар қатарында орны ерекше. Сол себепті шығармашылығының да жанрлық, формалық, стильдік

құрамы кең ауқымды және композицияның замауи техникасын меңгергендігі оның қолтаңбасының ерекшелігін айқындайды.

С.Абдинуров стилі – қазақ әуенінің интонациясын пайдалана отырып, халық аспаптарының тембрімен ерекшеленген заманауи композиторлық жазба мен европалық формалардың үйлесуі арқылы қалыптасқан жаңа мінездегі музыка. Мелодист-композитор вокалдық еңбектерінде кең тынысты қазақ әндерінің әуені мен заманауи музыкалық тілді кәсіби техникалық тәсілдер арқылы байланыстыра білді. Эмоцияға толы, жүрекке жақын, терең психологиялық әуен оның вокалдық шығармаларының қазіргі таңда кең қолданысқа ие болуының себебі [2, 319-320].

Классикалық әннің жаңартушысы, ілгері дамытушы С.Абдинуров ән шығармашылығын жете меңгере отырып, жаңа өмірге лайық неше түрлі тамаша ән-романс шығарды, ескі мен жаңаны жалғастырды. Жаңа заман шындығы бұлардан жаңа өмір құбылыстарын, оның терең мазмұнын бейнелеп көрсетуді қажет етті. Композитордың ән-романстарына сараптама жасау мақсатында оның шығармаларына көз жүгіртсек, алуан түрлі тақырып, музыкалық форма, әуен құрылысын байқаймыз. Қазіргі қазақ әншілерінің репертуарына енген бірнеше романстар бар.

Орталық сопрано дауысына арнап жазылған «Ақ қайындар» әні композитордың үздік шығармаларының бірі деп қазіргі оқытушылар мен орындаушылар баға береді. Ән кең тынысты, лирикаға толы, өте нәзік әуенді шығарма. Куплеттік форма, қайырма қайталаулары кездеседі. Әуеннің құрылысы әншіге ыңғайлы, дауысына салмақ түсірмейтінді мақсатпен жазылған. Әнші дауысы қысылмаған соң, әншілік биік позицияны ұстанып, әйел дауысының орталық медиум бөлігінің көбірек дыбысталуына мүмкіндік береді.

Үлгі 1

«Ақ қайындар» романсы



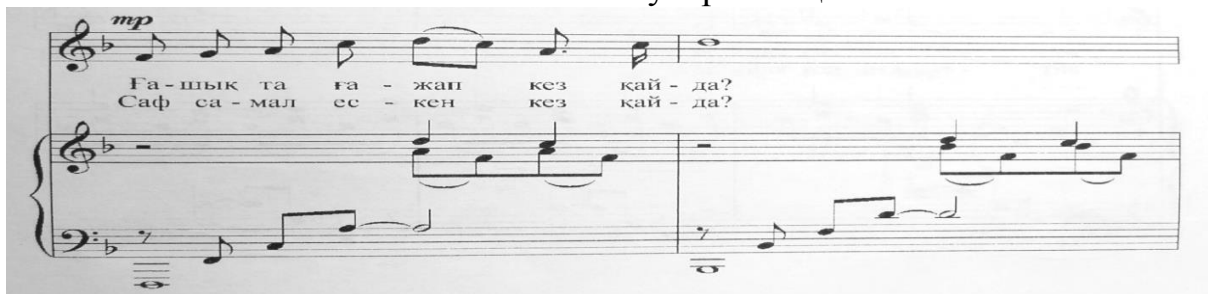
Табиғаттың әсем сұлулығының суреті шығарманың аспаптық сүйемелдеуінен-ақ елестетіледі. Гармониялық үндескен кең ауқымды аккордтар шығарманың салмақты мінезін суреттейді. Әннің негізгі мазмұны – қазақтың сұлу табиғатын суреттеу. Ақ қайыңның көркем сұлулығын мелодиялық ладтарды қолдану арқылы, сазды әуенмен жеткізген. Әннің қайырмасының басындағы «А-хау!» лепті сөздері қазақ әндерінде кездесетін дәстүрлі формаға енген музыкалық дыбысты күшейтуге, әуезді дамытуға арналған тәсілдер боп табылады. Қайырманың музыкалық жолында триольдер кездеседі. Олар қайырманың ілгері темпте қозғалуына ықпал етеді. Бұл әннің әуені құлаққа

жағымды, тез жатталады. Қазіргі музыкалық колледж, ҚҰК-нда студенттерге арналған бағдарламаға енгізілген.

«Аспанға гауһар шашқан кез» романсы ескінің көзін көрген композитордың өткен кезеңнің классик композиторларының шығармашылығының стилімен сабақтастыра жазған шығармасы. Өйткені шығарманың орындалуын тыңдасақ, қазақ классик композиторларының сарыны естіледі. Ол ұстамды форма, көлемді дыбыстау, дауыс пен фортепианолық партияның керемет үйлесімділігі, біртіндеп даму реті. Романста адам өмірінің өткені, көңіл-күйі, ішкі сезімі, сағыныш пен өкіну сияқты сезімдері естіледі. Орындаушылық жағынан бұл романсты орта жасқа келген, өмірдің түрлі жағдайларын көріп, заңына бағына білген орындаушы ғана орындай алады. Ән өлеңінің формасы АААА – АВ АВ ұйқасымен құрылған.

Үлгі 3

«Аспанға гауһар шашқан кез»



Әннің әуендік тесситурасы дауыстың орталық бөлігіне арналып жазылған, сондықтан орталық сопрано немесе меццо-сопрано дауысына сай келеді.

Романстың құрылысы әнге жақын, дегенмен формасы көлемді, әуендік құрылысы 2-3 мелодикалық элементтерден тұрады. Көркемдік жағынан жетілген, образы жарқын, драмалық та лирикалық та интонациялар кездеседі. Қайырмасы әнді байытып, әннің әуезін, ырғағын және лад құрылысын кеңінен дамытуға мүмкіндік жасайды. Жалпы ән формасының дамуы қайырмалардың да дамуымен байланысты.

Қайырма әндегі негізгі сөйлемнен гөрі көбінесе жаңа материалға жасалады, мелодиялық бірнеше құрылыстардан құралады. Орындаушылық жағынан әншінің дауысына ыңғайлы, орташа тесситурада, әуені біртіндеп даму үрдісінде жазылған, ырғақтық жағынан аса ерекше өзгерістер кездеспейді, өлеңнің ұйқасына лайық ырғақтық сурет құрылған.

Шығарма кульминациялық шарықтаумен аяқталады. Бұл қазақ халық әндері мен классикалық шығармаларға лайық ерекшелік, көңілдің шарықтау сәтін жоғары биік нотада, дыбыс күшін сала аяқтау көптеген шығармаларды орындалуында қолданылады.

Үлгі 4



Бұл романсты Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, Астана опера театрының солисті Дина Хамзина тамаша орындаған. Дауысы меццо-сопрано әнші С.Абдинуровтың бұл шығармасына өзіндік интерпретация жасап, өзінің қоңыр үнді дауысымен әннің мінезін аша түсті. Әнші шығарманың мәтініне мән беріп, ондағы қазақ сөзінің терең мағынасын дыбыспен әрлеп, жеткізе білген. Біз бұл әншінің орындаушылық өнерін композитордың вокалдық шығармашылығының шеберлік, көркемдік дәрежесін байытатын жаңа бір белес деп бағалауға тиіспіз.

С.Абдинуровтың шығармашылығы қазіргі таңда көптеген зерттеушілердің назарында, оның дәлелі ғылыми тұрғыдағы еңбектер мен мақалалар [4,88]. Айтулы жұмыстар қатарында, композитордың кіші бауыры Аліби Абдинуровтың «Творческий облик Серика Абдинурова» атты мақаласы. Бұл мақалада А.Абдинуров композитордың өмірінің елеулі шақтарын айтып, музыкант тұлғасының қалыптасуының басты кезеңдеріне тоқталған. Оның «Бейіт-симфония» атты аралас хорға арналған *a'capella* шығармасына сараптама жасап, автордың новаторлық қабілеттілігін атап өтеді.

С.Абдинуровтың 50-жылдық мерейтойы қарсаңында жазылған София Галиеваның мақаласында автор: «Композитор и педагог – редко, когда в одном лице равноценно совмещаются два качества, однако, они в раной мере присущи С.Абдинурову. Его годы обучения в консерватории совпали с активной деятельностью выдающихся казахстанских композиторов: Г.Жубановой, Е.Рахмадиева, К.Кужамьярова. У титанов-современников С.Абдинуров перенял профессиональные навыки, образное мышление, традиции и то национальное зерно, которое отличает музыку композиторов Казахстана от других национальных школ», - деген ой тастаған.

Кузембаева С.А. және Егинбаева Т.Ж. авторлығымен жазылған «Қазақ музыкасы тарихының лекциялары» деген оқулығында С.Абдинуровты «XX ғ-дың Қазақстан композиторлық мектебінің болашағы зор жарқын өкілі» - деп баға береді [4,73].

Р.Р.Тіленчиеваның редакциясымен С.Абдинуровтың ән мен романстарынан құралған жинақтар жарық көрді:

- 1.«Әндер мен романстар», 1 шығарылым, 2009 жыл;
- 2.«Әндер мен романстар», 2 шығарылым, 2009 жыл;
- 3.«Әндер мен романстар», 3 шығарылым, 2012 жыл;
- 4.«Айдидарлым» (әндер мен романстар), 2014 жыл.

Бұл жинақтарда 50-ден астам әндер мен романстар енгізілген. Жалпы композитордың вокалдық-камералық жанрда жазған 200-ден астам шығармалары бар [4,74].

Композитор кәсіби қазақ музыкасының дамуы халық менталитеті мен темпераментін, көреген ұстанымын айқындайтын ұлттық өнерді тану арқылы болатынына сенеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. С.Абдинуровпен жеке сұхбаттан үзінді.
2. Абдинуров А. К. Родному вузу – наш талант (выпускники -композиторы) // Сборник, посвященный 60-летию КНК имени Курмангазы. – Алматы, 2005, Б.319-320
3. Тленчиева.Р.Р. Композитор Серикжан Абдинуров //Международная научно-практическая конференция: Актуальные вопросы исполнительского искусства и образования.- Астана, 2016, Б.85-88

КОРЯКОВЦЕВА ЛЮДМИЛА СЕЙТКАМАЛОВНА

Танец длиною в жизнь

Пошелюжная Елена Анатольевна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»



Танец – это один из удивительных видов искусства, и чтобы овладеть им, нужен огромный кропотливый труд ученика под руководством грамотного и опытного педагога.

«Чтобы быть хорошим преподавателем, нужно любить то, что преподаешь, и любить тех, кому преподаешь» В. Ключевский.

Эти слова, в полной мере, отражают жизненное кредо талантливого педагога-хореографа Коряковцевой Людмилы Сейткамаловны. Личными качествами которой являются целеустремленность, высокое трудолюбие и профессионализм.

Милая, стройная, воздушная, стремительная, гибкая – в жизни. Строгая, ответственная, требовательная к себе и другим – на работе. Людмила Сейткамаловна нашла свое призвание, посвятив свою жизнь искусству хореографии.

Сколько сил и чувств они вкладывала в свой труд, в желание дать больше знаний своим ученикам. Искренне радовалась успехам каждого и сопереживала их промахам и неудачам. Делилась накопленным опытом с коллегами...

С детства Людмила мечтала танцевать на сцене. Ее кумиром была первая профессиональная танцовщица, исполнительница казахских народных танцев, впоследствии, педагог казахского танца – Шара Жиенкулова. Первые знания по хореографии получила в Восточно-Казахстанском музыкальном училище куда

поступила в 1969 году, сразу после окончания школы. А затем, с 1972г. по 1976г., обучалась в Кемеровском государственном институте культуры на факультете режиссер балета. Уроки хореографии открыли для нее двери в волшебный и удивительный мир танца и музыки.

Профессия хореографа - многогранна: это артист ансамбля, хореограф - балетмейстер, хореограф - репетитор, хореограф – педагог, руководитель хореографического коллектива. Людмила Сейткамаловна успешно реализовала себя во всех направлениях.

Учась в институте была солисткой ансамбля «Кузбасс» г.Кемерово. С этим ансамблем гастролировала по Сибири, выступала в г.Москва, в г.Кишинева (Молдавия), в Румынии и Болгарии.

Начиная работать в г.Абакан занималась балетмейстерской деятельностью в государственном ансамбле песни и танца «Жарки».

С 1981г продолжила свою трудовую деятельность в г. Усть-Каменогорск. Занималась постановочной работой в ансамбле «Молодость» (училище искусств).

В рамках Дни культуры ВКО, в качестве режиссера-постановщика, участвовала в поездках, в г.Барнаул (Россия) , г.Бурса (Турции), г.Казань (Татарстан), в городах Казахстана г.Астана, г.Алматы, г.Чимкент, г.Кызыл орда.

В качестве балетмейстера – постановщика Людмилу Сейткамаловну приглашали в хореографические коллективы г.Усть-Каменогорск, г. Риддер, г.Зыряновск (г.Алтай), г.Семей. Было поставлено более 20 танцевальных композиций.

Ее хореографические постановки широко известны не только казахстанцам. В г.Барнаул (Государственный ансамбль песни и танца «Алтай») в рамках сотрудничества двух стран, была поставлена хореографическая сюита «Мереке –Думан».

Людмила Сейткамаловна – педагог высшей категории. За плечами большой стаж работы. Более 40 лет она занималась педагогической деятельностью – преподавала такие дисциплины как «Композиция и постановка танца», «Теория и методика народно – сценического танца». Была инициатором введения предмета «Казахский танец » в культпросвет училищах Казахстана, разрабатывала учебные программы. Проводила мастер классы по казахскому танцу в городах Усть-Каменогорск, Семей, Кокшетау. По народно-сценическому танцу – Алматинское хореографическое училище им. А.В.Селезнева.

Людмиле Сейткамаловне посчастливилось работать с такими мастерами как Михаил Годенко, художественный руководитель ансамбля танца Сибири (ныне Государственный академический ансамбль танца Сибири им.М. Годенко, г.Красноярск.) с Мирой Михайловной Кольцовой (художественный руководитель и главный балетмейстер Государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка» г.Москва), Минтаем Тлеубаевым, (балетмейстер, режиссёр массовых мероприятий, педагог, профессор, заслуженный деятель искусств Казахской ССР г.Алматы).

Людмила Сейткамаловна человек чуткий, не равнодушный. Всей душой любящая свою профессию, с уважением относилась как к студентам так и к коллегам. Оглядываясь в прошлое, она с благодарностью вспоминает своего отца, который заложил прочные жизненные принципы. Развиваясь, они стали такими, какие были у одного из героев книги писателя Вениамина Каверина «Два капитана»: «Бороться, искать, найти и не сдаваться».

Постоянно находилась в творческом поиске, как балетмейстер, педагог, и режиссер культурно-массовых мероприятий.

На протяжении многих лет Людмила Сейткамаловна является членом Ассоциации деловых женщин Казахстана.

Членом жюри областных и республиканских хореографических конкурсов.

Более 30 лет работала в качестве главного режиссера и балетмейстера на городских и областных мероприятиях, посвященных Дню Республики, Дню Конституции, Дню города, 9 Мая.

Благодаря таланту и неиссякаемому энтузиазму воплощены в жизнь грандиозные по массовости и зрелищности театрализованные представления: Детский Карнавал, посвященный пятилетию фонда «Бобек». I Республиканский фестиваль детского хореографического искусства «Волшебная туфелька».

Людмила Сейткамаловна автор идеи и режиссер-постановщик Праздничного шоу, посвященного Дню города, Дню Конституции на реке Иртыш «На маленьком плоту».

В течение 10 лет являлась главным режиссером - постановщиком мероприятий, посвященных Открытию летних спортивных игр на призы Акима Восточно-Казахстанской области.

Участвовала, в качестве режиссера-постановщика, в открытии Чемпионата по спортивному ориентированию, открытию и закрытию Международного информационного форума «Кольцо Евразии», открытию Республиканского турнира по хоккею с шайбой, посвященному 50 -летию казахстанского хоккея.

Была главным режиссером торжественной церемонии присвоения Дворцу Спорта имени Бориса Александрова. Юбилейного вечера «Две звезды - одна судьба», посвященному столетию со дня рождения народных артистов братьев Абдуллиных.

Работала в качестве режиссера и балетмейстера - постановщика на крупных мероприятиях в г. Астана (Презентация Столицы - в картине «Детство Казахстана» участвовало более 600 юных артистов, «Главная елка страны»), г. Алматы (День Победы, Наурыз, вечер памяти М.Тлеубаева).

Коряковцева Людмила Сейткамаловна Лауреат премии Акима ВКО «За вклад в развитие культуры и искусства» номинация «Хореография» (2003г)

Лауреат премии «Жемчужины Востока» (2004г) Ассоциация деловых женщин ВКО.

Лауреат Национальной премии общественного признания достижений женщин Казахстана «Ажар».

В 2001 г. Людмила Сейткамаловна, в качестве художественного руководителя, с талантливыми детьми ВКО, побывала в Америке. Выступления состоялись в 5 штатах.

В 2003 г. Акиматом ВКО награждена поездкой в г. Париж.

За многолетний труд в развитии культуры и искусства РК Людмиле Сейткамаловне присвоен Наградной знак «Мәдениет саласының үздігі».

В честь 20-летия Ассамблеи дружбы народа Казахстана награждена памятной медалью.

Она с удивительной легкостью умеет сплотить вокруг себя единомышленников и целеустремленно идти к поставленной цели.

Почти все педагоги отделения Хореография - бывшие ученицы Людмилы Сейткамаловны.

Мы с благодарностью вспоминаем талантливого педагога и наставника. Работая под ее началом мы учились у нее, а она щедро передавала свой опыт, знания, любовь к танцу.

Людмила Сейткамаловна, выражаем благодарность за ваш профессионализм, чуткость, отзывчивость, душевную щедрость. Желаем вам крепкого здоровья, благополучия и долголетия.

МУЗЫКАЛЬНО – ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ИЗ ЦИКЛА «ИСТОРИЯ ЖИЗНИ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ, АБАЙ»

**Алипова Махаббат студентка 4 курса,
руководитель Никишина Людмила Валентиновна,
преподаватель КГП на ПХВ «Аксуский высший многопрофильный
колледж имени Жаяу Мусы»**

Цель: привлечь внимание молодежи к творческому наследию великих деятелей культуры и искусства Казахстана, расширить их знания о жизни и деятельности, взяв за основу музыкальное наследие Абая.

Когда приходит время мы обращаемся к тем, кто прожил свою жизнь в созидании. Их мудрость, их мужество не преданы забвению.

«Айтым сәлем Қаламқас»

Мы расскажем историю жизни, которая как промелькнувший метеор оставил след в истории человечества. Он поднял на небывалые высоты казахский литературный и гуманитарно – научный язык. Его произведения читают в Париже и Нью – Йорке. Многие страны услышали его голос, склонили головы перед его талантом и узнали об его родной стране, о Казахстане. Его творчество - это энциклопедия народной жизни первой половины прошлого столетия. Это монументальный портрет целой нации, исчерпывающе раскрывающий быт, традиции, духовную красоту степного народа.

«Құйқылжыр көңіл құсы шартарапқа »

Он родился 10 августа 1845 года в Семипалатинской области на склонах гор Шыңғыстау, недалеко от источника Каскабулак. Изначально поэту дали

имя Ибрагим. Говорят, что наречению поэта таким именем предшествовал вещий сон его отца – Кунанбая. Во сне тот увидел великого представителя племени тобыкты – мыслителя и философа Аннет баба, который произнес имя святого сына Ибрахима.

Абай происходит из знатного и богатого рода биев и аристократов. Отец играл огромную роль в становлении характера Абая и его взглядов, таких личных качеств, как человечность, целеустремленность. Жизнь и творчество Абая в определенной мере были обусловлены установками и примерами его прославленного и порой жесткого, но справедливого отца.

Его родная мать Улжан, добрая и мудрая женщина, была из племени каракесек. Этот род всегда славился своим острым языком, знаменитыми розыгрышами. Прадедом Улжан был Бертис би. Слово «би» подразумевает, во-первых, ораторский талант, ум и мудрость, умение решать сложные споры между племенами, во-вторых – вождя племени, предводителя рода.

Человек, который в наибольшей степени повлиял на раннее тяготение Абая к искусству слова и знаниям, была его бабушка Зере. Большой знаток народной словесной сокровищницы, она сумела привить своему внуку стремление и любовь к знаниям, стала его первым воспитателем и учителем. Она звала любимого внука Абаем, что означает «осмотрительный, осторожный, миленький». С тех пор и окружающие стали так же обращаться к мальчику, а настоящим именем, по сути, его никто не называл.

«Желсіз түнде жарық ай»

«Чтобы узнать поэта, нужно побывать на Родине поэта», так говорил великий Гёте. Край Шынгыстау, раскинувшийся на просторах Сары – Арки, подарил трех гигантов, достигших мировых высот в искусстве слова, - редкое явление в истории человечества. Несколько раньше в этом же краю родились и жили известные в народе знатные бии, ораторы и мудрецы, акыны – жырау Кенгирбай, Оскенбай, сказитель – певец Нысан, скорбевший в своих песнях о страданиях народа; пролившие кровь и отдавшие жизни за свободу народа батыры Актанберды, Мамай, Токтамыс.

Родина Абая – это бескрайняя степь, мирные желтые сопки, зеленые луга, необъятный простор серебристого ковыля, подернутый вдали дрожащей дымкой. Сочная тучная степь вся колеблется от прохладного степного ветерка, не знающего ни бурных порывов, ни мертвого затишья. Да нет, не степь это, - бескрайнее море, сказочное море...

«Мен көрдім ұзын қайын құлағанын»

Хаким Абай поздно ложился, рано вставал. Он много трудился ради будущего своего народа. Когда находило вдохновение, поэт с побледневшим лицом, прослезившимися глазами, учатившимся дыханием брал в руки перо, и стихи сами лились потоком. В такие мгновения раскрывались мощь и таинство таланта! Его творчество было в чем-то сопоставимо с озарением поэтов-импровизаторов, сходу слагающих великолепные рифмы. «Не знай имя автора, а изучай его творения», - писал великий поэт. Первые свои стихи Абай опубликовал от имени своего близкого друга Кокбая Жанатайулы. В 1886 году аул Абая располагался на берегу реки Баканас. Переезд на джайляу (летнее

пастбище) после долгих суровых дней зимы, человеческая любовь к земле-матери, зеленая трава и людская радость глубоко тронули сердце Абая. И он создает один из своих шедевров «Лето – солнечная пора». Это произведение было напечатано в 1889 году в 12 номере газеты «Дала уалаяты».

В отрочестве Абай стремился освоить высокие образцы ораторского искусства, обычаи и правила, по которым жил народ, примеры честного судейства сложных и спорных вопросов между людьми и племенами. Во все времена искусство слова, ораторские качества очень высоко ценились среди кочевников. Можно предположить, что Абай скорее получил знание об истории Степи через народную мудрость, чем через систематическое образование в медресе (медресе – религиозное учебное заведение). Народные сказатели, ораторы, поэты, мастера устного рассказа дали огромную духовную основу творчеству Абая. Он понял, что многие познания и мудрость жизни кроются в народных дастанах, сказаниях о батырах. С юных лет с упоением слушал он акынов и сказателей, впитывая в себя образцы народной поэзии и, подражая им, стал сочинять свои первые стихи.

Аул Абая, сама его личность были в свое время одним из своеобразных центров казахской культуры, средоточием талантов. Поэт собирал вокруг себя одаренную молодежь, пропагандировал среди неё образование, культуру и искусство, вводил её в большой мир поэзии. Это начинание Абая с энтузиазмом поддерживали его дети, родственники, близкие. Они часто собирались послушать Мухамеджана, Альмагамбета, скрипача Мука и других талантливых людей. Многие вечера в ауле Абая становились праздниками поэзии и искусства.

Абай сочинил много песен. Большинство из них не были записаны и потерялись навсегда. Некоторые песни Абая в наши дни воспринимаются как народные творения. Дети Абая также любили песни и стремились учиться игре на музыкальных инструментах.

В Семипалатинске он изучает произведения классиков русской и западноевропейской литературы, философии, знакомится с передовыми людьми, сосланными сюда царским правительством. Пушкин и Гете, Лермонтов и Байрон, пожалуй, были самыми любимыми поэтами Абая. Его волновали правдивость, жизнеутверждающая сила, высокое мастерство их произведений. Абай стремится познакомить с творчеством великих русских поэтов жителей казахских аулов и во второй половине XIX века начинает переводить отрывки из пушкинского романа «Евгений Онегин» и стихотворения Лермонтова. Так письмо Татьяны и поэзия Лермонтова стали известны в казахской степи. Поэт глубоко осмыслил значение творчества русских классиков в развитии культуры родного народа. Он сочиняет музыку к некоторым своим переводам, чтобы те быстрее распространялись, были понятны и доступны. И народ их принял, стихи Пушкина и Лермонтова стали самыми любимыми произведениями.

«Письмо Татьяны»

«Барасың қайда»

Но вот наступил момент когда Абай влюбился, эта любовь была обречена с самого начала, потому что она не отвечала честолюбивым планам отца поэта - Кунанбая, который давно уже все решил за сына, что было не редкость в те времена. Но образ Тогжан навсегда остался в его сердце, очень ярко описан в романе «Путь Абая» М. Ауэзовым:

"... У нее нежное личико, прямой правильный нос, черные глаза. Тонкие брови, острые и длинные, как крылья ласточки, разлетаются к вискам. Когда Тогжан слушает, смеется или смущается, чудесные брови то поднимаются дугой, то успокаиваются в плавном изгибе. Может быть, это — крылья невиданной птицы? Вот они раскрылись для полета, а потом снова сомкнулись... Нет, не птицы, — какого-то легкого духа, парящего в воздухе... Они рвутся ввысь, вдаль, — манят за собой... Абай не в силах был оторвать глаз. Он смотрел на девушку восторженно — и молчал, сам не замечая, что думает о ней сравнениями, вычитанными у поэтов".

Героиня романа Мухтара Ауэзова "Путь Абая" Айгерим, вторая и любимая жена Абая, поразительно похожая на его первую любовь - красавицу Тогжан. *"те же черты лица, белизна и румянец щек, то же бело-розовое яблочко подбородка, легкое и нежное, те же волосы, черные, шелковистые, — все то самое, о чем он так тосковал, что некогда столько раз приводило его в восхищение... Строгая линия носа, чуть вздернутого на кончике шаловливо и прелестно... Алые губы, тонко очерченные и по-детски наивные... Темные брови, острые и длинные, разлетающиеся к вискам, как крылья ласточки... Легкая улыбка ничем не омраченной души... Да, это была вторая Тогжан, единственная любовь Абая, такая, какой была в юную пору, какой он видел ее сейчас во сне — во всей своей красоте, так поразившей его в тот далекий счастливый вечер в доме Суюндика на Верблюжьих горбах... Ему казалось, что перед ним взошла молодая луна. Обновленная, но сохранившая прежний облик, она вернулась, чтобы единственной и несравненной взойти на небе его жизни".*

Айгерим заворожила Абая не только своей красотой, но и талантом - она была редкостно одаренной певицей: *"голос ее, удивительно приятный и в разговоре, в песне был совершенно пленительным. Звук тянулся как ровная тонкая шелковая нить. Никогда еще эта песня так не волновала и не раскрывалась с такой глубиной. Абай слушал ее, как молитву, и только раз осмелился поднять глаза на Шукиман. Смущение ее прошло; забыв окружающих, она всей душой ушла в песню, подчеркивая ее оттенки порывистыми движениями тонких черных бровей, которые то круто изгибались, то выпрямлялись. Вся ее душа, — богатая, своеобразная, озаренная сиянием юности, — раскрылась в песне. Абаю показалось, что голос этот гонит перед собой какую-то прозрачную и легкую серебряную волну, уносящую к счастью. Одно видение сменялось в нем другим. Вот на глади тихо журчащего ручья лунные лучи пересмеиваются со своим отражением... Вот заискрился и сам ручей, распространяя кругом мягкий блеск..."*

«Көзімнің қарасы»

Представителями поэтической школы, сложившейся при Абае, были его сыновья Акылбай, Абиш, Магаш, сын старшего брата Кудайберды - Шакарим,

друзья и ученики Кокбай Жанатайулы, Арип Танирбергенов Асет Найманбетов и другие. Многие поколения поэтов и прозаиков в казахской степи выросли и учились на наследии Абая.

«Ата – анаға көз қуаныш»

Один из земляков Абая Мухтар Ауэзов попытался более досконально воссоздать образ Абая в своем романе «Путь Абая», об этом он говорил так: «Я думал не только о месте Абая в истории нашего народа, не только о его прогрессивной роли в прошлом, но и о том, какие мысли и мечты связывает его с нашей современностью. Из жизни и деятельности поэта прошлых времен я отбирал то, что дорого и памятно для последующей истории. В этом отборе я все время помнил об историческом пути моего народа, от времен Абая к современному обществу».

Абай – зрячее око, Абай – отзывчивое сердце, Абай – мудрость народа, в целом, является воплощением чувств, дум, волевых порывов народа, души его, всего сокровенного в нем.

«Абай арманы»

А что для нас, потомков, значит творческое наследие Абая?

Национальное достояние! Национальные ценности!

Возьмем наиздания Абая о человечности, среди них есть немало таких, которые с большим успехом послужат и для нашей действительности. Через все произведения Абая проходят красной нитью вопросы патриотического и интернационального воспитания молодежи. Поэт восстал против отсталости и рутины в общественной жизни, всей душой радостно приветствовал то новое, чему сам был свидетелем. Он призывал молодежь к учению, к овладению русской наукой, различными новыми ремеслами, советовал трудиться честно, на благо общества. Особое значение в воспитании молодежи Абай придавал семейному воспитанию. Первые и самые главные воспитатели, учителя, по мысли Абая - это родители. Абай свято верил, что время, полное невежества и темноты, уйдет, и его сменит светлый мир, который будет построен молодыми.

Произведения Абая переведены на многие языки, его творчество находит широкий отклик зарубежных писателей, поэтов и литературных критиков. Статьи и исследования публикуются в разных странах – от Кореи и Китая, Индии и Ирана до государств Европы и США. Поэзия Абая Кунанбаева продолжает покорять страны и континенты, потому что в ней отражена вся его жизнь, воплощены мечты о светлом будущем. В годы независимости голос поэта зазвучал на английском, белорусском, болгарском, корейском, монгольском, немецком, польском, турецком, французском языках, на фарси и урду.

Сегодня наследие казахского поэта и философа – неотъемлемая часть сокровищницы мировой культуры, а его имя стоит в одном ряду с величайшими поэтами современности. Его называют «лекарем человеческих душ», в стихотворных строках можно найти ответы на вопросы, можно залечить раненое сердце, можно обрести новую мечту, обрести крылья надежды, да и просто – можно растеряться от праведных его слов.

Стихотворения поэта – это отрада для ранимых сердец, это сила для слабого, это опора и поддержка для разочаровавшегося.

Абай – душа казахского народа, а его «Слова назидания» стали ценным осмыслением сущности мира и людей.

Абай – достояние всего человечества. Его поэзия – это поэзия вечности, поэзия мудрости, любви и верности. В исследованиях последних лет раскрыты философские искания Абая, определена его роль в духовном становлении нации. В XXI веке происходит новое прочтение вечно молодой и живой классики. Осмысление наследия великого гуманиста, поэта, философа, просветителя Абая Кунанбаева продолжается. Его пламенные строки никогда не утратят своей силы и свежести, потому что Абай навечно с народом.

Литература:

1. М. Ауэзов роман – эпопея «Путь Абая», М. изд. «Правда», 1982 г.
2. А. Янушкевич «Дневники и письма из путешествия по казахским степям» Алматы: Кітап, 2004.
3. Интернет источник: <https://biographe.ru/znamenitosti/abay-kunanbaev>

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МАНЕРЫ В.М.ТКАЧА

Ес Мереке Канатовна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

Творчество Вячеслава Михайловича Ткача представляет одну из ярких и интересных страниц современной казахстанской вокальной музыки. Он является достойным преемником Н. Поликаркина, как один из талантливых его учеников, бережно относящийся к национальным традициям, несущий в себе знания различных пластов музыки как народной, так и профессиональной.

Вячеслав Михайлович Ткач - Заслуженный артист Республики Казахстан, баритон, Кавалер Ордена «Құрмет», лауреат республиканских и международных конкурсов, «Почетный гражданин города Усть-Каменогорск», является артистом «Ертіс Концерт» и солистом Симфонического оркестра Акима области, а также член Союза Музыкальных Деятелей Казахстана. В.Ткач ведет преподавательскую деятельность более 30 лет и является активным представителем казахстанской композиторской школы. Он успешно совмещает педагогическую деятельность с концертной жизнью, воспитывая огромное количество учеников. В вокальном искусстве методика преподавания очень индивидуальна, если учитывать какая школа у педагога и каким правилам он придерживается. Основой его методических аспектов вокального искусства является синтез двух школ: Петербургской и Алма-Атинской.

В.Ткач один из тех певцов, которые к своей профессии стремятся подходить осмысленно. В наших беседах он часто и охотно рассуждал о разных исполнительских стилях, анализировал малейшие изменения, происходящие в этом жанре. Он внимательно и чутко следил за советскими и зарубежными певцами, присматривался к их манерам. И как состоявшийся

вокалист имеет свой стиль, свою манеру и индивидуальную трактовку. Он переживает на сцене каждое музыкальное творение.

Кроме прекрасной техники вокала, Вячеслав Михайлович обладает сценической внешностью и манерами. Всегда подтянутый, с царственной осанкой, в элегантном чёрном костюме, с пронзительным взглядом, он при появлении на сцене моментально завладевал вниманием всех зрителей.

Стиль пения В.Ткача — это всегда чёткая дикция, точная подача и филировка звука, тщательное, обдуманное построение вокальной фразы. Он может точно угадать и преподнести настроение песни. Он, словно художник, применяет богатую палитру динамических оттенков: от академической подачи, патетической и торжественной до сентиментальной. Несомненно, за таким успехом лежит огромный труд и очень хорошая школа вокала. Благодаря своим педагогам, которые заложили надежный пласт не только в вокальной технике, но и в дисциплине, трудоспособности — он смог добиться высот в карьере, и самое главное быть профессионалом своего дела.

Зачастую в вокальной сфере, бывают неудачи с постановкой голоса, тратой времени на восстановления формы или принятия других методов работ. И такие явные изменения могут пагубно сказаться на исполнителе. В этом плане В.Ткача шел по правильному направлению. Получив от первого педагога Хайдукова Н.В. начальные азы вокальной техники, приемы исполнения, являясь уже лауреатом конкурсов, он смог продолжить этот путь по возрастанию. Стадия перехода в консерватории к другому педагогу прошла мягко. Имея прекрасный подготовленный материал для поступления — он, словно, как вода влился в новую творческую атмосферу. В Алма-атинской консерватории В.Ткач учился у замечательного вокалиста Бас-Баритон — Поликаркина Александра Владимировича. Его преподаватель был продолжателем Петербургской школы вокала.

При исполнении песни В.Ткач передает всю ее внутреннюю суть, ее лирическую, либо драматическую природу. Любое исполненное произведение не распадается на фрагменты, а имеет сквозное развитие. Он выстраивает внутреннюю драматургию песни, следуя логике развития чувства. Внутреннее «видение» образа, показ глубины тембра и придает пению В.Ткача драматическую действительность. Слушая В.Ткача, мы «видим», и слышим о чем он поет, как убеждает и воздействует на слушателей. Он выражает свои чувства, пользуясь всеми возможностями своего многогранного голоса.

Вячеслав Михайлович в своем интервью признался, что волнение всегда присутствует в его сценической певческой деятельности. И это нормально и вполне присуще для творческих людей. «Если нет волнения перед выступлением, значит ты не художник своего творчества. Человек, который переживает и сопереживает с тем образом, который он несет, он будет волноваться. С годами мое волнение связано из-за высокой ответственности» — так, говорит В.Ткач. Точно также в своих интервью титулованные и всемирно признанные певцы признаются, что, перед каждым выходом на сцену, они преодолевают колоссальное нервное напряжение и волнение. А.Ю. Нетребко говорила: «Приходится постоянно, выходя на сцену, доказывать всем и

каждому, что ты действительно прекрасная певица». Обратная сторона волнения – это позитивное предвкушаемое состояние перед выступлением. Человек испытывает подъем, воодушевление и внутренний тонус. В.Ткач на волне такого состояния создает высокий «градус» внутреннего душевного настроя, тем самым осуществляя максимальную «выкладку» на сцене и задавая хороший энергетический импульс. Он трансформирует сценическое волнение на вдохновение.

В.Ткач говорит о необходимости ставить перед собой конкретные задачи в исполнении того или иного произведения, четко представлять себе, что за чем и в каком месте. При таком условии значительно снижается степень беспокойства и проявляется нужная уверенность в собственных силах.

У каждого вокалиста в своем творческом арсенале есть любимый образ в произведении или в песне. В наших беседах, мы говорили о его любимых вокалистов, певцов, среди которых он отметил Магомаева и Хворостовского. Несомненно, эти две величины имеют огромное место в вокальном искусстве. В.Ткач умело сочетает в своем творчестве так академический стиль, так и эстрадный. Притом что не каждый оперный вокалист вливается в эстрадный жанр, это связано с постановкой голоса либо личных предпочтений и взглядов. В исполнении Вячеслава Ткача любой жанр песни звучит естественно и с особым вкусом. Это большее умение и труд сочетать такие качества и возможность раскрыть потенциал своего голоса. В этом плане и чувствуется близость по характеру с Муслимом Магомаевым. С 1989 года В.Ткач посветил целый сольный концерт по творчеству и репертуару М.Магомаева, и также планирует в будущем сделать еще один творческий вечер.

В.Ткач в своем большом багаже песен имеет многожанровые произведения. Он всегда находится в поиске чего-то нового. Следит за изменениями и новыми тенденциями в музыкальной культуре. В наших беседах об исполнительских моментах В.Ткач добавил: «С годами у любой творческой личности меняется взгляды и способы исполнения, так как прожитые года дают бесценный опыт. Исполнение одной и тоже песни с промежутком большего времени, а то и нескольких лет звучат абсолютно по - разному». Поскольку, когда ты молод, полон энергии и энтузиазма, хочется объять, весь мир. А накопленный опыт, взгляды на то или иное событие раскрывают разные углы. В произведениях В.Ткач всегда ищет новые краски, новую истину, которая возможна была от него скрыта. Есть четкое осознание поэтического начала с музыкальной тканью. По его мнению, академический вокалист, в принципе не может одинаково исполнять произведения. Перед исполнением могут повлиять жизненные факторы и внутреннее состояние.

Если сравнить двух исполнителей, то между ними есть и схожие так и отличительные черты. Таким образом, у Магомаева можно отметить такие индивидуальные особенности исполнительской манеры: синтез классической и эстрадной техники; использование традиций национальной восточной вокальной культуры; значение контраста, как одного из главных художественных приемов; стремление к самовыражению. Звук получает новое качество, оно становится более открытым, «инструментальным» по своей

окраске. У Вячеслава Михайловича в своем исполнении приемами оперной вокализации, которые обогащают эстрадное пение. В то же время, эти приемы трансформируются, подчиняясь поэтике эстрадного искусства, они приобретают повышенную экспрессивность, ритмическую свободу.

В своей исполнительской карьере В.Ткач начинал как оперный певец. В годы учебы в Алма-атинской консерватории он работал в Казахской Государственной академии тетра и балета имени Абая артистом хора и вспомогательного состава. Как рассказывает В.Ткач, театр запросил шесть вокалистов с яркими и сильными голосами с консерватории, для усиления состава хора. В этом составе он подружился с великолепным тенором Уланом Кенжебековым. Процесс подготовки, гастроль в театрах Германии, в городах Лейпциг, Дрезден, Берлин и т.д. очень сдружило двух певцов.

На протяжении своей концертной жизни В.Ткач выступает на одной сцене со многими Казахстанскими и Российскими артистами. Великие оперные певцы, Народные артисты СССР - Бибигуль Тулегенова и Ермек Серкебаев часто приезжали в Усть-Каменогорск с концертами. Перед некоторыми концертами В.Ткач, зная всю программу Ермека Серкебаева, занимался с оркестром. Он знал его манеру исполнения и был очень хорошо с ним знаком. У них были прекрасные дружеские отношения. Также среди известных звезд, с кем он вместе выступал это – Алибек Днишев, Роза Рымбаева, С.Захаров, А.Бурунов, А. Державин и т.д. Среди молодых исполнителей это Талгат Мусабаев, Сундет Байгожин, Медет Чотабаев.

Однако самой первой звездой, с кем он выступал, он считает своего педагога Поликаркина Александра Владимировича. Он был выдающимся личностью, работал в театре и являлся замечательным, профессиональным педагогом. На сцене он выступал с концертмейстером Сергеем Владимировичом Костевичом. Они были идеальным тандемом, два гения, которые вели активную концертную деятельность. Костевич был шикарным пианистом, аккомпаниатором, что вокалисты мечтали с ним выступать. И как раз на одном из концертов, будучи еще студентом В.Ткач исполнял песни на одной сцене, поистине прочувствовав дух тех неповторимых чудесных мгновений.

Изучение творчества В.Ткача позволяет сделать вывод о том, что истоки этой популярности лежат, несомненно, в яркой индивидуальности певца, необыкновенной силе его голоса, высокой трудоспособности, богатой репертуарной основе и своеобразной индивидуальной манере исполнения. Все, кто говорит о нем, будь это студенты, коллеги, они подчеркивают его человеческий, личностный талант, исключительную широту души и обаяние. Его педагогическая деятельность закладывает важнейшие принципы современной вокальной педагогики. И конечно, его вокальное совершенство и актерская игра, глубокое эмоциональное содержание партий: эстетический идеал, к которому необходимо стремиться.

Список литературы

1. Интервью композитора М. Есовой с вокалистом В. М.Ткачом от 07.04.2021, г. Усть-Каменогорск.
2. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси : Мецниереба,1985.
3. Емельянов В.В Развития голоса: координация и тренинг 2007. – [192, 25]
4. Тлеухан Б, Р.Несіпбай. Исполнительская специфика казахского-народно-профессионального искусства пения// История искусство Казахстана очерки. – Алматы, 2003, I том. [299, 41].
5. Патикина Л. П. Работа над вокальным – художественным выразительным произведений. //Фестиваль педагогических идеи. 2006-2007. №[16, 23]
6. Мелани Марио «Поговорим немного о вокале». 2003, Алматы, [96, 25].
7. Б. Ерзақұлы Песенная культура казахского народа.-Алма-Ата: Наука, 1966, 401 с.

ОМАРХАН КҮЙШІ – САУМАЛ ШЕРТПЕНІҢ МҰРАГЕРІ
педагог Ахметова Нұрбану Қанатқызы
«Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан
өнер училищесі» КМҚК

Әр ұлттың өнер саласында өзіне тән айрықша бір сипаты болады. Ал оның ғасырлар бойы ұлттық мұрасына рухани нәр беріп тұратын алтын арқауы – дәстүрлі музыка екеніне ешкім де шүбә келтірмесі анық. Осы дәстүрлі музыканың ішіндегі ең киелісі – халқымыздың рухани байлығымен бірге ұзақ жасағаны және жасай беретіні күй өнері. Ұлтымыздың алтындай жауһар күй мұрасы – әр аймақта өзіне тән ерекшелігі, басқа да құндылығы айқын көрінетін ғажайып өнер. Содан болар, еліміздің әр өңіріндегі күй өнері сан алуан, әр қилы болып келеді. Соның ішінде бір өңірдегі күйлердің өзі бір-біріне ұқсай бермейтін ерекшеліктерімен домбыра тарту дәстүрін одан сайын байыта түскен.

Мәселен, еліміздің батыс өңіріндегі күйшілерде домбыраны шапшаң, бұлқындыра, төгілте ойнау шеберлігі айрықша дамыған. Атап айтқанда, осындай дәстүрдегі күй шығару өнерін ерекше игерген Құрманғазы Дәулеткерейге, Қазанқап Динаға, Есір Еспайға ұқсамайды. Әрқайсысы өз алдына бір-бір мектеп. Тура сол сияқты, Жетісу өңіріндегі күй өнерінің де өзіндік дәстүрі бар.

Бұл өңірдегі күй жанры негізінен шертпелік, термелік, ішінара төкпелік сарынды араластыра қолдану арқылы дамыған. Бір күйдің өнбойынан осындай сарынның алма-кезек астасып, күй сазын құлпыртып, құйқылжыта тартудың өзіндік дәстүрі қалыптасқан. Омархан Керімқұлұлы – осындай дәстүрдегі күй мұрасын бізге аман-сау жеткізген бірден-бір дәулескер домбырашы.

Омархан Керімқұлұлы 1935 жылы наурызда, Хантәңірінің баурайындағы нар жоталы аспан таулардың бір сілемесі, Лабасыдан «өрге салған» Текес өзеніне қосылатын Үшқұштай, Қапсалаң, Жырғалаң, Қордай, Көксу сынды ауасы кәусар, суы бал, орман-тоғайы жұпар шашқан әсем өлкедегі Шоңқұштай өзені бойындағы Намазтөбе жанындағы Керімқұл байдың алты ауызды ағаш

үйінде дүниеге келді. Ұлы жүздің Албан тайпасынан. Оның ішінде Шоған руынан. Есімі үш жүзге мәлім Шоған абыздың оныншы ұрпағы.

Аңшылық кәсіппен мол дәулет жинаған Керімкұл ақсақал мен Рәпия әжесінің бауырында ерке өскен Омархан өнер десе «ішкен асын жерге қоятын» зерек, әр іске алғыр болып ер жетеді. Алты жасынан ашамайға мініп, атасымен бірге ал аралап, жақсы мен жаманды ерте ажырата білді.

Немересінің бойындағы домбыраға деген ықыласын ерте байқаған атасы Керімкұл жеті жасар Омарханды Тарбағатай, Жетісу, Іле өлкесіне даңқы тараған Қожеке күйшінің бел баласы Рақыш күйшіге ертіп келеді де: «Осы баланың домбыраға аңсары ауады да тұрады. Күй тартқан адамның соңынан қалмайтын әдет шығарды. Талабын байқап көрші», - деп табыс етеді.

-Ақ күміс сақалы омырауын жапқан Рақыш анау-мынау мәймөңке сөзге құлақ аспайтын, турашыл, талабы да, талғамы да зор кісі еді. Домбыра үйренгісі келетін оншақты ауыл балаларын жинап алды да: «Мен киіз үйдің ішінде отырып күй тартамын, сендер сол күйлерді сыртта отырып тындайсыңдар. Естіген күйлерді жадыларыңа тоқып, күйдің басынан, ортасынан, соңынан ұққандарыңда қайталап бересіңдер, күйдің ырғағы мен әуезін дұрыс тарта алмағандарың, бұзғандарың одан әрі менің алдыма келмейсіңдер» - деп қатаң талап қойған еді, - дейтін.

Осындай қатаң сыннан өтіп, сүйікті шәкірті болған Омарханды Рақыш он алты жасында Шығыс Түркістанның Құлжа қаласында өткен Үш аймақтағы Іле, Тарбағатай, Алтайдың өнерпаздары мен халық таланттары бас қосқан жарысқа алып барады. Текес өңірінің әйгілі күйшілері Қожеке, Сыбанкұл, Шіде, Рақыш, Қосдәулет, Бестібай, Бөлтірік, Кәтіп, Түсіпхан батыр, Тілеміс манпаң сынды күйшілер мен халық күйлерін шебер орындағаны және осы сайыста 120 күйді мүдірмей тартқан Омарханға, сарапшылар, алдына жан салмаған қырғыз-қазаққа әйгілі алпыс үш жастағы Асанәлі күйшіден кейінгі жүлделі екінші орынды береді. Омархан күйшінің атағы елге осыдан кейін кеңінен тарайды.

Жетісу өңіріндегі тағы бір оқшау көзге түсетін мектеп- Шыңжаң өлкесі күйшілік дәстүрі мен сабақтас, Қожеке Назарұлы бастаған домбырашылық үрдіс. Қожеке күйші Жетісудың төрі Қарқара жайлауында дүниеге келген. Өмір сүрген заманы аумалы –төкпелі қиын кезеңге тап келіп, Ресей империясының қазақ елін отарлау саясатына бағынбаған Қожеке тағдыр тауқыметімен Қытай асып кетеді. Ол жақта да қиын өмірді бастан кешіп, ақырында озбыр заманның саяси құрбаны болған күйшінің, ұзын саны екі жүзге тарта мұрасы бүгінге өзінің ұлы Рақыш немерелері Шаңия мен Тұрсынғазы, Ясын жиені Орынбек және Омархан күйшілер арқылы жетті. Омархан күйші Қожекенің «Күй шақыртқысынан» бастап, «Мұңлық Зарлық», «Қамбархан», «Боз жігіт», «Шалқайма», «Жиренше», «Жиреншеге Қарашаштың қазасын естірту», «Жиреншенің Қарашашты жоқтауы», «Сарбарпы бұлбұл», «Акку», «Зар», «Қинау», «Тас көмір шоғымен қинау», «Кері толғау» «Сайрамкөл», «Тарпу», «Тоқтарым», «Бөлтірік» т/б көптеген күйлерін жеткізді.

Сыбанкұл Қалбасұлы- осы Қожекенің күйшілік мектебінің түлегі, сол дәстүрдің заңды жалғастырушысы. Сыбанкұл атақты күйшінің дәстүрін

жалғастыра отырып, өз жадынан да күй шығарған. Омархан қария Сыбанқұл күйлерін тартуға ыңғайланып, домбырасын «теріс бұрауға» дайындайды екен, сонда Сыбекең күйлері негізінен «теріс бұраумен» (квинтада) тартылады екен.

Домбыраның құлақ күйін асықпай келтіріп, Омекең Сыбанқұл Қалбасұлының ата-тегі, күйшілік, орындаушылық өнері жайында сөз бастайды. Сыбанқұл Шажаның Ішіндегі Бертістің бес баласы аталатын рудан. Кісімсуді білмейтін, кең пейілді жан еді деседі. Домбыра тартқанда жан-тәнімен беріліп, оншақты күйден соң-ақ әруақтанып кететін көрінеді. Отырған орнында байыз таппай, төрден есікке дейін сырғып, одан төрге қайта қайтады екен....

Омархан Керімқұлұлының айтуынша, Сыбанқұл күйлерінің ұзын саны елуге таяу. Ол өзі «Сандық ашты Сары өзен», «Алжыған айғырдың еңкілі», «Көксерке», «Өрелі шабдар», «Ақсақ қыз», «Маңтөбет» тәрізді бір пара күйлерінен бастап, кең тынысты, тарау-тарау эпикалық шығармаларына ауысады. Олары: «Еліне қайтқан аққу», «Бидайық қуған аққу», «Балапанын аймалаған аққу» және үш бөлімді «Қара дауыл» күйлері. Омекең енді біраз күйлерді «Сыбанқұл тартқан күйлер» деп орындайды. Олар: «Төленді шұнақ», Бестібайдың күйі «Арман», «Тілеміс манпаң», «Қаражорға», «Бозжорға», «Ақсақ құлан – Жошы хан». Осындағы соңғы күйді Сыбанқұл екі бөлек тартқан көрінеді. Демек, халық күйі деп жүрген «Ақсақ құлан» екі тарау эпикалық күй болғанға ұқсайды.

Омекеңді ешкім білмейді. Тіршілік жолы да бұралаң. Әке-шешесі отызыншы жылдардағы сүргін кезінде шекарадан ары өтіп кетіп, ол Қытайға қарасты Шығыс Түркістанда дүниеге келген, алпысыншы жылдардың басында елге қайта оралып, отыз жыл бойы қой баққан. Алматыға тиіп тұрған Күрті ауданында жүрген шопан бойында осынша мол өнер бұғып жатқанын, ол былай тұрсын, қазақ халқы жоғалтып алып, қайта қауышуға зар болып жүрген Қожеке мен Сыбанқұл күйлерін көкірегінде сақтап келгенін ешкім білмеген.

Омекеңнің күйін тыңдауға жиналғандар ішіндегі ағайынды үш жігіт: бірі – Қанат Мұсахметұлы-қаламгер, екіншісі – Мұрат Мұсахметұлы-ғылым кандидаты, үшіншісі – Болат Сылдырмақ- орманшы. Омархан Керімқұлұлын тауып жүрген де, Шелек ауданынан Алматыға шақырып, бізге таныстырып, теледидарға шығарып, радиоға жаздырып жүрген де осы үш азамат. Жарқын Шәкәрімов жүргізген «Жетісудың қайта оралған күйлері» атты тізбекті телехабардың дүниеге келуіне бірден – бір себепкер осылар. Енді, міне, Омархан Керімқұлұлы ұзақ жылдар бойына көкірегіне сақтап, ұрпаққа ұсынып отырған Қожеке, Сыбанқұл, Көке, Бестібай, Кәтіп күйлері-ұлттық күй өнерімізге баға жетпес олжа. Біздің міндетіміз осы дәулетті шашау шығармай түгел жазып алып, ел игілігіне жарату, -деп жазды өнер жанашыры, жазушы-Марал Ысқақбаева(«Қазақ әдебиеті» газетіне. 1995жылы, 21 ақпан)

Омархан Керімқұловтың репертуарында Жетісу, Алтай Тарбағатай, Іле өңіріне мәшһүр болған екі жүзден астам күйлер бар еді. Омархан ақсақалдың өзі шығарған күйлері де бар. Олар: «Қалдың ел», «Қоштасу», «Әттең-ай», «Толғау», «Шаршау», «Бозторғай», «Амандасу», «Ескерту», «Кеңес», «Елмен қоштасу», «Сағыныш», «Өз арманым», «Еріккенде тартқан күй» т/б. Омекең

орындаған, өзі шығарған күйлердің жүзге жуығы «Жетісу күйлері» жинағына енді.

Омархан Керімқұлұлы – жоғалып барып, қайта табылған осындай асыл мұрамыздың бірден-бір сақтаушысы. Шындығын айтқанда, Жетісу ғана емес, Қазақ елінің шығыс өңіріне тән, тым әріден тамырын үзбей келе жатқан қазақы бояуы анық, күй тартудың ұлттық үрдісі үзілмеген нақыштағы үлгілі-өрнегін жеткізіп берген халық күйшісі. Омархан ақсақал сол тамырынан қиыла жаздаған осындай бүкіл бір өңірдің күй мұрасын, оның қайталанбас сарыны мен сазды үнін ұлт игілігіне қалдырып кетті.

Ол кісі бізге көне күйлер сарынымен қоса, сол өңірдің тереңнен тамыр тартқан дәстүрлі күй өнерінің орындалу ерекшелігін де алып келді. Омархан күйшінің тоғыз перне, қос ішекті бебеулеткен бес саусағынан төгілген күйлер «құлақтан кіріп бойды алар» әуезі әдемі, тылсымы терең туындылар. Күй тартудың Жетісулық дәстүріне тән ерекшелік – қос ішекті шертудегі сұқ саусақ пен ортаңғы саусақ арасындағы арақатынас, алма кезек шертіс, арагідік көсіп-көсіп жіберіп, сүріп те, іліп те қағу арқылы күйдің негізгі динамикасын қыздыра түсу. Сол арқылы күй әуезін құбылта білу. Күйдегі осындай ұлттық бояуды нәрлендіре түскен шеберлік, інжу-маржандай болған Жетісу күйлерінің дәстүрлі ерекшелігі Омархан күйші арқылы бізге жетті. Күй мұрасындағы осындай орны бөлек, ұмытылмас рухани қазынамыз бар екені, бізге әрқашанда мақтаныш.

Омархан Керімқұлұлы Жетісу өлкесінде өмір сүрген күйшілердің күйлерін сахна төрінде, теледидар алдында алғаш рет және һәм талай мәрте орындап, жаңалық ашқан дәулескер домбырашы. Сөйтіп, ұмытыла бастаған күйлерді ел-жұртымен қайта табыстырып, көпшілік құрметіне бөленді. Бүткіл бір өңірдің елеусіз қалған халық күйшілерінің мұрасын «Қазақстан» ұлттық телеарнасына және Алматыдағы Құрманғазы атындағы ұлттық консерваторияның фольклорлық қорына табыс етті. «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» антологиясына Омархан Керімқұлұлы халық күйшісі ретінде, әрі оның орындауындағы он күй енді.

Сөйткен Омархан күйші 2004 жылы 14 қараша, ораза айының бірінші күні 69 жасында дүниеден озды. Күй құдыретін, домбыра тартудың жай-жапсарын терең білетін өнер зерттеушісі Жарқын Шәкәрім:

- Омекең бұл заманға сыймай туған теңдесі жоқ домбырашы, күйші еді. Олай дейтінім, мінез-құлқы, кісілік танымы, өнер ұстанымы ХІХ ғасырдағы қаймағы бұзылмаған сал-серілердің өнегесіне қатты ұқсап тұратын. Және де сондай жүріс-тұрыстан өмірі жаңылмаған жан. Ал домбырашылдығы мен күйшілігі әйгілі Сүгір күйшіге пара-пар келетін, сол тақылеттес, мінездегі кісі еді. Ешкімге ұқсамайтын домбыра тартысымен Жетісу күйшілік мектебіне өзіндік дәстүрін қалтырып кетті. Тағдыр тауқыметімен қолына отыз жыл домбыра ұстамай кеткен адамның енді алпыстың жотасынан асқанда, сол жігіт шағындағы күй сарындарын есіне түсіруі, музыкаға қайта оралуы кімді де таңдандырмай қоймайды. Ешқандай сауаты болмаса да музыка әлемінде жан дүниесімен еркін қалықтайтын орындаушылар сирек екенін ескерсек, Омекең де дүлділдер қатарынан орын алады. Қазақ теледидарында жеті жыл ішінде,

жеті эфирден шығарып, жетпіске тарта күйлер орындатқаным үшін, маған өте риза болған еді. Менің тағы бір білетінім, Омекең ат-әбзелдерін ерекше жасайтын өрімші болатын. Мұқағалидың алпыс жылдық тойына 60 қамшы апарып, тарту еткені бар. Ал, шын жүйрікті құлын кезінен танитын атбегілік қасиеті өз алдына ұзақ әңгіме.

Ия, осындай қолы алтын, өнері ерен Омархан күйшінің соңында қалған мұрасын «Алтын қорда» сақтап, насихаттап, «Мәдени мұра» бағдарламасына сай жинақтап, болашаққа аманаттау – біздің парызымыз, -деп еске алады.

Қазақтың күй өнерінің «Мәңгілік сарын», «Қазақтың 1000 күйі» анталогиясына аты құрметпен жазылған Омархан Керімқұлұлы, бүгінгі Жетісу мен Тарбағатай-Алтай күйшілік өнерінің куәгері, жалғыз шырақшысы болды. Отандық ғалымдарымыз А. Сейдімбеков, П. Шегебаев, Ж. Шәкәрім, Б. Мүптекеев Омекеңнің күйлеріне терең талдаулар жасады. Аталған ғалымдардың еңбектерінде Омархан күйшінің нағыз дәстүрлі саумал шертпе өнерінің қайталанбас тұлғасы, мұрагері екені баса жазылғаны сүйсіндіреді.

Әдебиеттер тізімі:

1. Омархан күйші. – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2011. – 208 бет
2. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Жазушы, 1975.-462б.
3. Қазақ әдебиеті. Энциклопедия.-Алматы: білік, 1999.-752 бет
4. «Қазақ әдебиеті» газеті, №8.-24.02.2006
5. Кузембаева С.А. Воспеть прекрасное. – Алма-Ата: Өнер, 1982.-104 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДИКИ ЗОЛТАНА КОДАИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Радчук Ольга Владимировна

**Педагог ступени дополнительного образования КГКП «Восточно-
Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев
Абдуллиных» управление образования ВКО**

В этом году 16 декабря исполнится 140 лет со дня рождения венгерского композитора, педагога, ученого-фольклориста, музыковеда, хормейстера и видного общественного деятеля Золтана Кодая. Его имя известно и почитаемо в Венгрии так же, как имя Пушкина в России, Абая Кунанбаева в Казахстане. Методика преподавания Кодая пользуется всеобщим уважением во многих странах США, Канаде, Японии, Аргентине и других.

В 1970 году вдовой Золтана Кодая - Немессигине Сенткирали был проведен первый международный летний курс для иностранных профессиональных музыкантов по изучению методики, который со временем перерос в Международный семинар по Кодая. В 1999 состоялся 20-й Международный семинар, а в 2017 29-й в котором приняли участие около 2500 тысяч человек из более 40 стран мира.

Золтан Кодай родился в 1882 году в городе Кечкемет Австро-Венгерской империи. С детства его окружала музыка, родители играли на рояле и скрипке

произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона. Шесть лет он провел в области, принадлежавшей князю Эстерхази у которого ранее служил Йозеф Гайдн.

В 1900-1905 гг. Кодай обучался на композиторском факультете будапештской Музыкальной академии и одновременно окончил венгеро-немецкий филологический факультет университета, получив в 1906 году степень доктора философии. В это же время со своим другом и коллегой Белой Бартоком начал этнографическую деятельность. Вскоре был принят на должность преподавателя композиции и теории музыки в будапештскую Музыкальную академию, в которой проработал до 1942 года.

Самым важным Кодай считал воспитание целостной личности, а не просто занятия музыкой ради приобретения профессиональных навыков – без музыки не может быть целостной личности.

Золтан Кодай был очень интересной личностью. Он жил в маленьких городах, встречался с людьми, которые рассказывали ему о национально-освободительной борьбе. Был отлично знаком с родной историей, поэзией. В своих фольклорных экспедициях, в общении с крестьянами он ощутил душу своей любимой страны – Венгрии. Кодая довелось пройти через две мировых войны, принесшие столько бедствий Венгрии. Он находился в Будапеште во время освобождения Венгрии от фашизма в 1945 году.

Золтан дважды посетил Москву и Ленинград, познакомился с коллегами и с ними поддерживал взаимосвязи. Кодай в своем докладе отмечал схожесть русской и венгерской музыкальной жизни, важной роли в ней народной музыки. Начало этому положили в 19 веке М.И. Глинка, М.А. Балакирев, П.И. Чайковский – все они собирали народные песни, публиковали их, что определило национальный характер их творчества. В России всегда относились с большим уважением к искусству, артистам.

В 20 веке консерваторией Санкт-Петербурга была разработана адаптированная методика Кодай, и выпущен ряд книг. Павлом Филипповичем Вейсом «Ступеньки в музыку» 1986, Марией Александровной Котляревской-Крафт «Сольфеджио» 1995, Иваном Ивановичем Мартыновым «Избранные статьи» 1982, и другие.

Методика, разработанная педагогами консерватории Санкт-Петербурга, имеет ряд отличий, что связано с особенностями дошкольного и школьного музыкального образования России. Многие методы методики используются в повседневной работе педагогов-сольфеджистов особенно в младших классах.

Основу уроков по сольфеджио составляет хоровое пение. Именно оно является основной и главной формой развития слуха и голоса, способствует эстетическому воспитанию, приводит к настоящему пониманию музыки. Человеческий голос как «инструмент» доступен каждому человеку и этот общедоступный, бесплатный инструмент способен включить всех желающих в активную музыкальную жизнь и способствует чувству человеческой общности.

Золтан Кодай придерживался мнения, что музыка доступна всем без исключения, а не только избранным талантам. Он доказал, что занятия музыкой стимулируют успехи учащихся по другим дисциплинам и вместе с развитием

музыкальных способностей увеличивается восприимчивость детей к другим образовательным предметам.

Золтан считал, что нет немзыкальных детей и главное в музыкальном воспитании это пение и записывание мелодий по слуху, а именно эти формы работы являются основными на уроках сольфеджио. Однако, Кодаи считал, что пение важнее чем игра на инструменте, поэтому им был введен музыкальный алфавит, состоящий из семи жестов, каждый из которых обозначал одну из нот - относительная или релятивная система сольмизации.

Во время обучения в музыкальной школе предмет сольфеджио и обучение игры на музыкальном инструменте идет параллельно, поэтому использование относительной или релятивной системы сольмизации, на мой взгляд не оправданно. Это связано еще и с тем, что Золтан Кодаи добился каждодневных уроков музыки в Венгерских школах. В условиях музыкальной школы такой возможности нет – поэтому на уроках сольфеджио используется абсолютная система сольмизации – чтение и пение нот с конкретным названием нот. На уроках используется столбца, по ней происходит отработка музыкальной интонаций, досочинение ответных фраз и мелодические импровизации.

Отличием нашей системы преподавания является сочетание пения с аккомпанементом педагога и без, использование песен и попевок различных народов с транспозицией.

Важно отметить, что так же как и в венгерской системе на уроках достаточно рано вводится двухголосное пение и исполнение канонов (мелодических, ритмических).

Использование ритмических палочек на начальном этапе обучения, так же, как Кодаи длительно отрабатывал деление четверть и восьмая.

В целом можно сделать вывод – музыкальное воспитание и образование является неотъемлемой частью общего процесса развития, направленного на формирование и развитие человеческой личности. Музыкально-эстетическое начало – это большая и важная часть внутреннего, духовного мира человека.

Поэтому очень важно всестороннее развитие музыкального слуха, неограниченное формированием какого-либо одного навыка, развитием общей музыкальности, кругозора, музыкального мышления и творческих навыков.

Список литературы

1. Кодай З. Избранные статьи / ред. И.И. Мартынов // Москва «Советский композитор», 1982
2. Золтан Кодай / И.И. Мартынов И.И. // Москва «Советский композитор» 1984
3. Золтан Кодай День за днем / Ласло Эсе // Москва «Музыка» 1980
4. Ступеньки в музыку / П.Ф. Вейс // «Советский композитор» 1984
5. Сольфеджио / М Котляревская-Крафт, И. Москалькова, Л. Батхан // Ленинград «Музыка» 1986

ШЫҒЫСТАН ШЫҚҚАН САЗГЕР
педагог Калиева Куралай Балгобаевна
ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер
атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК
Өскемен қаласы

Шығыс аймағының мәдени өмірі бай да сан алуан. Бүгінгі мақсатымыз өлкемізден шыққан ұлттық мәдени мұраларымызды, дарынды өнер қайраткерлерінің, ақын, әнші композиторларының жетістіктерін тарихи кезеңдермен салыстыра, байланыстыра отырып зерттеп білу арқылы, олардың шығармашылығының мектеп болып қалыптасқандығын паш ету.

Есдәулетова Бағдат Оразбайқызы 1952-жылдың 23 қантар айында, Зайсан ауданындағы Қытай шекарасынан 40 шақырым қашықтықта орналасқан Үлкен Қаратал деген кішкене ғана ауылда дүниеге келген.

Болашақ композитор, педагог-музыкант Бағдат Есдәулетованың әкесі химия және биология пәндерінің мұғалімі, кейіннен Үлкен Қараталдағы кешкі мектептің директоры болған. Адамгершілігі мол, толқындап тұрған қуаты Оразбай Есдәулетовтың жүрегін мейірімге, қарапайымдылыққа толтырғандай. Анасы - Салықбаева Роза, жүрегінен жылылық сезілетін, балаларға деген сүйіспеншілігі мол керемет адам. Роза апай қазақ тілі мен қазақ әдебиетінің мұғалімі, білім беру саласының үздігі. Бағдаттың отбасы мәдениетті де, үлкенді-кішілі дүниелерге бағымдап, баға беріп қарайтын отбасы болды. Бұл үйде музыка аспаптарынан баян, скрипка, домбыра, пианино болған. Балалары қайсысына қызықса, сол аспапта ойнап, үйренген екен. Бақыттың К.Күмісбековтың «Вальс» -ін орындағанын естіген кішкене Бағдат музыкаға қызыға түскен екен. Бала кезінен әке-шешесінің тәрбиесінің ықпалында болған Бағдат та өнерге жақын өсті. Бүлдіршін кезінде ән айтып, мектептегі, ауылдағы өтетін сайыстарда жүлделі орындар алып жүрді. Талаптанса небір таулардың биігі алынатынына сол жолы көзі жетті. Ауылдан отыз шақырым шалғай орналасқан Зайсан қаласына қатынап жүріп, музыка өнерінің кәсіпқой мамандарынан білім алды. Музыкадан ең алғаш ұстазы Яковлева Нина Ивановна- фортепиано классынан ақылы сабақтар алып жүрді. Осы кезде жас талапкер інісі Ұлықбектің сөзіне жазылған өзінің тұңғыш «Алғашқы қонырау» әнін шығарды. Бұл ән «Қазақстан пионері» газетінің бетіне жарияланды. Мұның барлығы әлі де төменгі саты екенін сезген ол талабына қанат байлап, мектепті бітірісімен Өскеменге тартты. 1971 жылы М.Горький атындағы педагогикалық институттың музыка-педагогика факультетіне оқуға түседі. Мұнда оқып жүрген кезінде, жақсы оқып, қоғамдық жұмыстарға белсене араласқаны үшін Москва қаласына институт атынан жолдама алып, барып келеді. 1975 жылы институтты бітіргеннен кейін Шығыс Қазақстан облысының Зайсан қаласындағы Ломоносов атындағы орта мектепте музыка пәнінен ұстаздық қадамын бастады. Сонымен қатар Зайсан қаласындағы музыка мектебінде дәріс берді. 1977 жылы ол музыка мектебіне толығымен ауысады. Музыка мектебінің жанынан оқушылардан құрылған қазақ халық аспаптар оркестрі, үрмелі аспаптар оркестрі, хор классы жұмыс істеді. Хор

классын Клара Баяхметқызы мен Бағдат Оразбайқызы екеуі бірлесіп ұйымдастырып еді. Бағдат Оразбайқызының шығармашылық ізденісінің нәтижесінде хор ұжымы, аудан және облыс көлемінде жүлделі орындарға ие болды. Аудан аралық көркемөнерпаздар байқауына белсене қатысқаны үшін хор коллективінің көркемдік жетекшісі ретінде және композитор ретінде облыстық, аудандық мәдениет және білім басқармасының құрмет грамоталары мен дипломдарымен бірнеше дүркін марапатталған. Шығармашылық ізденіс үстінде болған Бағдат Оразбайқызы 1984-1988 жылдар аралығында Өскемен музыка училищесінің теория бөлімінде оқып, өзінің білімін тереңдетуге тырысты. Бағдат Оразбайқызының музыка мектебіндегі ұжыммен араласып өзін тек жақсы педагог ретінде ғана емес, жан- дүниесі әсем әуенге толған ән композиторы ретінде таныта білді. Осындай керемет ұжымның ықпалының әсері ме, әлде жас музыканттың шабыты ма, белгісіз, әйтеуір Бағдат Оразбайқызы әндерінің көпшілігі осы кезеңде жазады. Композитордың әр әні өмір тарихымен, жүрек жарасымен, қуанышымен байланысты шыққан. Осы кезеңдегі кез келген әнін алсақ, оның өмір тарихының жеке парағы деуге де болады. 1994 және 1995 жылдары Зайсан қаласында шығармашылық есеп беру концертін ұйымдастырады. Концерттерде осы кезге дейін шыққан таңдаулы әндері орындалды. Нарықтық экономиканың алғашқы кезеңінде халықтың әлеуметтік жағдай күрт төмендеп кеткен кезең болғандықтан, концерттен түскен қаржыны Бағдат Оразбайқызы аудандық «Жеткіншек» қорына аударды. Аудандағы әлеуметтік жағдайы төмен отбасыларының балаларына беріліп, сабаққа бара алмай отырған оқушыларға үлкен көмек болды. 1995 жылы да осылай қайталанды. Міне, осылайша Зайсан қалалық балалар музыка мектебі Бағдат Оразбайқызының шығармашылығының өркендеуіне ықпалын тигізіп, келешекке жол ашып берді. Осы кезеңде композитор махаббат-лирикалық әндері «Қызғанамын», «Балалық шаққа базына», «Алтыбақан», «Элегия», «Хат», «Балдәурен», «Гүл бақта» әндері туды. Сонымен қатар «Зайсан», «Зайсаным әнім», «Мен сәлем жазамын», «Ертіс» әндері туындады. 1996 жылы жолдасының жұмыс бабымен Өскемен қаласына отбасымен көшіп келген. Бағдат Есдәулетова №43 қазақ орта мектебіне орналасты. Ол бірден тереңдетіліп оқытылатын музыкалық орталық ашты. Бұл кезеңде Бағдат Оразбайқызы музыка пәнінің мұғалімі ретінде, өзінің шығармашылық ізденісінің жаңа парағын ашады. Бағдат Оразбайқызы өзін бүгінгі күн талабына сай ғылыми-теориялық білімі жоғары, әдістемелік шеберлігі шыңдалған, қала көлемінде өз пәнінің нағыз маманы ретінде танылған жоғары санатты , дәрежелі ұстаз екенін танытты. Осы кезде Бағдат Оразбайқызы өзінің авторлық бағдарламасын жасады. Бағдат Оразбайқызы өз сөзінде: «Көбінесе мектептегі музыка сабағы қосалқы, керексіз пән деп қаралады. Мен осы көзқарасты өзгерткім келеді» - деген еді. Бағдат апай сабақ берген оқушылары тек музыка әліппесін біліп қоймай, музыканы дұрыс тындап, әнді дұрыс айтуды да үйренеді. Өзінің шығармашылық ізденісінің нәтижесінде қазіргі заманның өзекті тақырыбына, психологиялық-педагогикалық талаптарға сай, дамытушылық бағытта музыка пәнін мектепте оқыту авторлық бағдарламасын жасап, №6, 7, 12; 2000 жылдың №1 сандарында жарияланды, кейіннен жеке

кітапша болып шықты. Сондай-ақ ол бағдарлама Қазақстан Республикасының Ы.Алтынсарин атындағы білім академиясының ғылыми сараптамасынан өтті. Осы авторлық бағдарлама бойынша 2000 жылдан бастап облыстық семинар, оқулар, курстар өткізіліп тұрады. Қазіргі таңда облыс көлемінде осы бағдарламаны, әдістемені мектеп мұғалімдері кеңінен пайдаланады. Осы кезеңде Бағдат Оразбайқызы өзінің ән шығару талабын тастаған жоқ. Композитордың «Ғасырлар толғауы» термесі, «Өскемен туралы ән», «Боздақтар» балладасы, балаларға арналған бірқатар әндер туды. 1997 жылы ақпанның 15-ші жұлдызында облыстық мәдениет бөлімінің басқаруымен Өскемен қаласындағы Жамбыл атындағы драма театрында Бағдат Есдаулетованың шығармашылық есеп беру концерті болды. Концерттен жиналған қаржыны Бағдат Оразбайқызы сол кездегі жағдайы құлдырап тұрған облыстық мәдениет бөлімі басқармасының есеп шотына аударды. №43 қазақ орта мектебінде Бағдат Оразбайқызы сол кезде осы мектепте қазақ тілі мен әдебиет пәнінің мұғалімі болып жұмыс істеген Серікбек Жүрсіновтың сөзіне бірнеше әндер жазады. Жалпы бұл шығармашылық одақ сәтті десе орынды. Себебі Серікбектің сөздеріне жазылған әуендер әуезді, сазды, кейбіреулері романсты болып шыққан. Соның бірден-бір дәлелі «Өскемен туралы ән», Өскеменнің 280 жылдығында арналған композиторлардың ән байқауында бірінші жүлдеге ие болған. 2002 жылы Бағдат Оразбайқызы 50 жасқа толу мерейтойына орай қалалық орталық кітапханада «Тербетіп інкәр көңіл терезесін» атты шығармашылық кеш өтті. 2002-2007 жылдарда Бағдат Оразбайқызы Жамбыл атындағы облыстық драма театрында директордың орынбасары болып жұмыс істеді. Театрға келгелі Бағдат Оразбайқызы өзінің ән шығару өнерін ұмытқан емес. 2004, 2005 жылдары орталық алаңда өтетін мемлекеттік мейрамдарға арналған шаралардағы театрландырылған көріністерді өткізуге арнайы әндер жазған. Атап айтқанда: С.Ғабдуллиннің сөзіне жазылған «Наурыз тойы», Х. Закарияновтың сөзіне жазылған «Ертіс вальсі», К.Қалиевтің сөзіне жазылған «Жаңа жыл», С.Жүнісовтың сөзіне жазылған «Шаттық ән», Қ.Ниязбековтың сөзіне жазылған «Мереке әні» т.б. Бағдат Оразбайқызының әндері өзінің қарапайымдылығымен, ойда тез сақталуымен әншілердің де, тыңдаушы қауымның да көңілінен шығып, жиі орындалады.

Бұл мақала композитордың шығармашылығы жөнінде жазылған. Өмірдегі өзінің алдыға қойған арман және жеткен жетістіктер туралы. Бағдат Оразбайқызының қырыққа тарта әні бар. Әндері тек Шығыс Қазақстан облысының әншілері ғана емес, облыстан тысқары да жердегі әншілер орындайды.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Есдәулетова Б. Жүрек сыры: композитор Бағдат Есдәулетованың әндер жинағы/Құрастырған: Қ. Хасейінқызы. – Өскемен: «Рекламный дайджест», 2008. - 112 б., 4 б. Сурет.;
2. Журнал «Музыка әлемінде» №2 – 2006 ж.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО ГЕРША ГЕЛЛЕРА И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В КАЗАХСТАНЕ

Мукушева Гульмира Курабаевна

Замдиректора по УМО при РГКП «Алматинский музыкальный колледж имени Петра Чайковского»

Саксофон считается одним из сложнейших музыкальных инструментов. Это сравнительно молодой инструмент, поэтому до конца еще не раскрыты его звуковые, выразительные, технические возможности.

«Современный саксофон – это инструмент, который ярко выделяется среди других духовых инструментов своим красивым, гибким и певучим звучанием, а также броской элегантной формой. Именно красочная звуковая палитра, разнообразие приемов звукоизвлечения будят фантазию композиторов, притягивают к себе исполнителей и слушателей, способствуют его активному применению в различных сферах современного музыкального искусства» [2, с.1].

Композитор А. Онеггер пишет: «Саксофон стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего тембра. Однако из-за указанных видоизменений все клеветали на него. Сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях, <...> а между тем у саксофона голос благородный, серьезный и захватывающий. В руках хорошего солиста – это инструмент-певец» [6, с. 58–59].

Джаз не только сделал саксофон инструментом-изгоем, но и вызвал повышенный интерес среди музыкантов классического направления. В результате чего, используя новые звуковые и выразительные возможности, произошло взаимопроникновение академического и джазового направлений, что привело к общему повышению исполнительского уровня музыкантов-саксофонистов.

Новые положительные изменения в развитии саксофонного творчества были связаны и с исполнительской деятельностью выдающихся саксофонистов, развитием педагогики, появлением современной учебно-методической литературы по обучению игре на саксофоне, созданием новых концертных произведений для саксофона. Революционными стали те учебные пособия, которые были направлены на изменение технологии и методологии игры на саксофоне [7].

Сегодня джазовое саксофонное исполнительство находится на подъёме. Музыканты многих стран отдают ему пальму первенства. И действительно, джаз сыграл решающую роль в судьбе саксофона – он по-новому заставил звучать инструмент, показал его неисчерпаемые технические и выразительные возможности [1].

Всем известный факт, что на территории СССР саксофон очень сложно пробивал себе дорогу, поскольку в период «железного занавеса» все западное воспринималось не иначе как вражеское, чуждое и даже вредное. Вспомнить хотя бы популярные речевки из 80-х: «Сегодня ты играешь джаз, а завтра

Родину продашь», «От саксофона до ножа лежит всего одна межа». До середины 70-х в Советском Союзе вообще не существовал класс саксофона. Обучали только игре на кларнете. Поэтому те, кто любил саксофон и слушал джаз, приравнивались к «идеологическим шпионам» и диверсантам, подрывающим культуру». Однако благодаря энтузиастам своего времени инструмент приобрел популярность и на территории Страны Советов. Об этом свидетельствует наличие сильных саксофонических школ, выковывающих уникальных музыкантов.

Если говорить о современной казахстанской классической школе игры на саксофоне, нужно отметить, что сегодня она находится на этапе становления. Многие особенности этой школы еще не получили должного, окончательного оформления. Однако у школы, несомненно, есть своя индивидуальность и даже традиции.

Говоря о развитии школы саксофона в Казахстане, нельзя не остановиться на исполнительском и педагогическом мастерстве Григория Михайловича Геллера. Геллер Григорий (Герш) Михайлович родился 5 июня 1945 года. В 1966 году окончил Чимкентское музыкальное училище (класс Г. Алиева). В 1970 году - Алма-атинскую консерваторию (класс А. Мовша). С 1970-го он преподавал в Алма-атинской государственной консерватории имени Курмангазы, Заслуженный артист Казахстан. Ныне живет в Израиле (с 1990-го года), является Профессором Академии музыки и танца Рубина в Иерусалиме. Его известность как блестящего педагога давно перешагнула границы Казахстана и Израиля. Геллер - музыкант с заглавной буквы. Его можно назвать «сакс-просветителем», много сделавшим в области саксофона не только в Израиле, но еще на просторах СССР, когда-то. Сегодня он известен во всем мире. Великолепный, отзывчивый, добрейшей души человек.

Вот что рассказывает о себе Григорий Михайлович:

— Начну с того, что играя с лучшими музыкантами Москвы, Ленинграда и Алма-Аты, я постиг истину, что играть как лучшие американские джазмены, особенно афроамериканского происхождения, мало кому дано. В бывшем СССР и даже в Европе можно по пальцам пересчитать таких исполнителей. Меня это явно не устраивало, и я стал думать, каким мне пойти путем. Уже в начале моей преподавательской деятельности в Алма-Атинской консерватории я начал создавать саксофоновые ансамбли. И первым был «Саксхорус», в переводе — хор саксофонов, с ритм-группой (1975 год). В последствии в ритм-группе уже играли студенты отделения. Мы выступали на казахстанском, украинском и всесоюзном телевидении, принимали участие в Московских, Ленинградских конкурсах и фестивалях.

Работал увлеченно. Работал над каждой фразой и музыкальным предложением. Не могу сказать, что мы играли лучше американцев, но по тем временам очень прилично. На всесоюзном уровне мы выглядели очень даже хорошо. Мы чувствовали во всех джазовых фестивалях. Если говорить о музыкальной Алма-Ате, в то время в городе было много интересных ансамблей. Например, такие, как «Бумеранг» и «Медео». Было, с кем соревноваться. С ансамблем «Саксхорус» мы объездили буквально всю страну!

Горжусь, что я был одним из первых, кто начал преподавать в высшем музыкальном учебном заведении бывшего Союза классический саксофон. До меня это сделала только мой большой друг и мэтр саксофоновой музыки Маргарита Шапошникова в Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (сегодня Российская Академия музыки).

Исследуя эту интересную тему — «саксофон» в консерватории, я пришел к выводу, что, как и любой другой, этот инструмент требует научно-методического подхода. Главное тут — наличие классической подготовки. А сразу заниматься джазом — это для саксофониста гибель. Надо пройти весь путь познания барочной, классической, романтической музыки и лишь затем переходить на другие жанры, такие как джаз или фольклорная музыка.

В 1971 году я приступил к работе в Алма-Атинском музыкальном училище им. П. Чайковского, став там зав. отделением педагогической практики и преподавателем по классу кларнета и саксофона. Класс саксофона был тогда открыт впервые в Средней Азии. В 1974 году я открыл эстрадное отделение, пригласив на преподавательскую работу педагогов консерватории: Георгия Метаксу (фортепиано), Михаила Ермолова (теория музыки), Владимира Люберцова (гитара), Марата Ищанова (бас – гитара) .

Как я уже сказал, в 1975 году был создан ансамбль из моих учеников и студентов консерватории, а в ритм группе играли педагоги отделения. На ударных инструментах играл выдающийся музыкант Тахир Ибрагимов. Свой ансамбль я назвал Сакс-Хорус (хор саксофонов). Был снят телефильм «Мой оркестр Сакс – Хорус», который несколько лет транслировался по всей стране. С ансамблем мы отыграли много концертов по Казахстану и гастролировали с успехом в Индии. Все участники ансамбля сегодня ведущие музыканты Казахстана . А классический саксофон продолжает вести на самом высоком международном уровне мой друг - ученик Игорь Шубин . И «Сакс- хорус звучит в его классе! Я по сей день работаю в Иерусалимской Академии музыки и выступаем с моими учениками в разных странах».

С 1990 года Герш Геллер живет и преподает в Израиле. Вот что он говорит о своем отъезде:

— Я ехал в Израиль в полном неведении: что меня ждет, как все будет? Абсолютно не знал языка, не знал традиций этой страны. При отъезде нам поменяли по 750 долларов, вот и все мое богатство. Со мной приехали моя жена Майя и три дочери. Первый шок я получил, когда встретил своего хорошего старого друга, а тот играл в симфоническом оркестре под управлением Зубина Меты. «Что меня ждет в Израиле?» — спросил я его. Тот развел руками и вымолвил: «В лучшем случае, официант или мытье посуды». Мне было 45 лет. И я ничего больше не умею, кроме как играть, преподавать. Всю жизнь я посвятил музыке! Сутки после того разговора я не спал. Всю ночь до утра ворочался и думал... Но тут мне помог случай, или, вернее, мой однокурсник и большой друг Дюсен Касеинов. В то время он был ректором консерватории в Алма-Ате.

(Для справки: Касеинов Дюсен Курабаевич, известный музыкант, профессор, с 2008 года по сей день является Генеральным секретарем

Международной организации тюркской культуры (ТЮРКСОЙ), министр культуры Республики Казахстан (2003–2004).

Рассказывает Дюсен Касеинов.

— Мы с Гершем старые друзья. Но в больших городах ведь как? Можно жить на соседних улицах Алма-Аты и видеться раз в пять лет. Так и у нас нередко получалось, к сожалению. Я три раза был в Израиле, и он дважды к нам в Казахстан приезжал. Кстати, Герш был на 50-летнем юбилее нашей консерватории. Так что все же мы не теряли друг друга в жизни. Все время на связи. Так подружились, что, наверное, и не можем друг без друга. В свое время мы совместно организовывали много джазовых концертов. Я, несмотря на то, что не джазмен, тогда тоже очень увлекался джазом. Сам играл с Гершем, и с тех пор у меня особенная любовь к джазовой музыке и коллективам, которые такую музыку исполняют. Поэтому, наверное, я с огромным удовольствием стараюсь помогать всем коллективам этого направления. Летом 2005 года Геллеру исполнилось 60 лет. Как раз в это время я был в Израиле, и мы вручили маэстро Знак министерства культуры, информации и спорта Казахстана «Мадениет кайраткеры». А ученый совет Алматинской Государственной консерватории за большие заслуги в развитие музыкальной культуры Казахстана избрал его почетным профессором.

А вот что пишет на своем сайте Марина Концева:

— «Пой, пой,— уговаривает Герш Геллер своего маленького ученика,— это не твой саксофон звучит,— это вы вместе с ним поете». Если когда-нибудь будет дано определение, кто такой педагог, первой и, мне кажется, обязательной чертой характера настоящего учителя, должна быть названа одержимость. Герш именно такой, он одержим любовью к детям, своим ученикам, к саксофону («Держи его крепче,— говорит он малышу,— это твой друг, живой, поющий друг»), и, конечно, он одержим любовью к музыке. Ученики Герша с удовольствием и с радостью приняли его концепцию школы игры на саксофоне, а уверенность их учителя и его вера в способности любимых учеников дали плоды.

«Жизнь педагога-музыканта состоит из того, что он сначала обучает своих учеников, потом они становятся взрослыми и приходит время с ними прощаться,— грустно говорит Герш,— но все они для меня не просто ученики, они для меня — родные люди». И, оборачиваясь к маленькому мальчику, неловко держащему прекрасный инструмент, он говорит: «Пой, пой. Ты знаешь, что значит *Bel canto*? Это значит — прекрасное пение!»

Вот такой он, Герш Геллер.

Список использованной литературы:

1. Иванов, В. Д. Саксофон. – М.: Музыка, 1990. – 39 с.
2. Иванов, В. Д. Основы индивидуальной техники саксофониста. – М.: Музыка, 1993. – 25 с.
3. Иванов, В. Д. Школа академической игры на саксофоне. – Ч.1. – М.: Брасс-коллегиум, 2003. –150 с.

4. Кириллов, С. В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений. – Автореф. канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2010. – 22 с.
5. Михайлов, Л. Н. Школа игры на саксофоне. – М.: Музыка, 1975. – 78 с.
6. Онеггер, А. О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 1979. – 264 с.
7. Понькина, А. М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 137 – 144.
8. Ривчун, А. Б. Школа игры на саксофоне. – М.: Музыка, 2001. – 144с.
9. Шапошникова, М. К. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 80. – С. 22 – 37.
10. Шапошникова, М. К. Постановка амбушюра саксофониста // Современное исполнительство на духовых инструментах. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – С. 92 – 108.
11. Эпштейн, Е. И. Женщина из страны «Саксофония» // Музыкальная жизнь. 1990. № 21. С. 11–12.
12. Турчинский, Б. Герш Геллер о времени и о себе // Книги, очерки, статьи. 2015.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ В КЛАССЕ СТРУННОГО АНСАМБЛЯ

Орёл Виктор Андреевич

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

Ансамблевое исполнительство является важной составляющей процесса воспитания музыканта-исполнителя. Игра в ансамбле имеет большой интерес и увлеченность среди обучающихся. Это связано со спецификой данного вида исполнительства - музыкальное произведение озвучивается в совместном творчестве нескольких участников. Инструментальный ансамбль не только обладает богатыми выразительными возможностями, но и создает условия для развития профессиональной культуры музыканта-исполнителя. Исполнение в ансамбле развивает как профессиональные качества и навыки исполнения, так и способствует развитию личных качеств обучающегося, что является одним из основных аспектов в становлении личности профессионального музыканта-исполнителя.

Как учебная дисциплина, ансамбль входит в учебные планы на всех ступенях музыкального образования, включая детские музыкальные школы и высшие профессиональные музыкальные учебные заведения. Также, ансамбль включен в перечень государственных экзаменов профессиональных музыкальных учебных заведений, что еще раз доказывает его значение в воспитании музыканта-профессионала.

По составу ансамбли делятся на смешенные (ансамбли, включающие в себя инструменты разных видов) и монотембровые (ансамбли, состоящие из инструментов одного вида). В данной статье мы остановимся на особенностях работы в классе струнного ансамбля, который относится к монотембровому виду.

В процессе работы в классе струнного ансамбля необходимо обратить внимание на три основных аспекта, обусловленных спецификой ансамблевого искусства. Первостепенной задачей педагога является тщательный подбор ансамблевого репертуара. Несмотря на доступ к огромному выбору произведений, различных переложений и аранжировок, подбор репертуара по-прежнему остается сложной задачей. Как и в индивидуальных занятиях, мы используем личностно-ориентированный подход, но уже не к одному, а группе учащихся.

Особое внимание при выборе произведений уделяется разноразностности технической подготовки и грамотности обучающихся, а также их возрастным особенностям. Это напрямую влияет на качество воплощения художественного замысла и заинтересованности каждого отдельного исполнителя. Если технические трудности можно скорректировать и облегчить, с помощью небольшого изменения нотного текста, не влияющего и противоречащего художественному замыслу произведения, то к психологическим возрастным особенностям, типу мышления и мировоззрения нужно отнестись с большим вниманием. Для объединения интереса к ансамблевой игре учащихся различных возрастов в репертуаре необходимо использовать классические произведения различных жанров и эпох, знаменитые образцы классической и в особенности современной музыки, джазовые обработки, которые будут не сложны для восприятия учащихся и соответствовать их возрасту и интересам. Также важно при выборе новых произведений учитывать профессиональный рост музыкантов и перспективы в дальнейшем.

Второй особенностью в работе является исполнительская реализация единой интерпретации и художественного замысла произведения. В основе создания исполнительского плана лежит последовательная работа с ансамблем, которая включает в себя три этапа: ознакомительный, подготовительный и исполнительский. В ознакомительный этап работы, педагог знакомит учащихся с произведениями, различными исполнениями и их трактовками. В группе и с каждым индивидуально помогает активизировать внимание, интерес и музыкальное восприятие каждого произведения и репертуара в целом. Индивидуальная работа над партиями, корректировка и объяснение незнакомых приемов игры, штриховые, метроритмические и стиливые особенности исполнения также проводится в ознакомительный период. Целью подготовительного этапа является прохождение произведения группами инструментов. Педагог прорабатывает все детали исполнения с каждой группой по отдельности. В этот период решаются все технические трудности, возникающие у учащихся, прорабатываются штрихи, интонация, артикуляция, динамическая схема, темповые и стиливые особенности композитора и эпохи, а также встречающиеся в тексте особенности исполнения. Очень важно на

данном этапе слушать не только исполнение своей партии, но и прислушиваться к остальным участникам группы, подстраивать интонацию, идентичность исполнения штрихов, метроритмическую организацию и общее эмоциональное настроение. Существует мнение, что хорошие ансамбли складываются именно из отдельно взятых сильных музыкантов исполнителей, уделяющие огромное внимание саморазвитию и самосовершенствованию. Первые этапы работы являются своеобразной основой для создания поистине настоящего и правильного во всех отношениях исполнения.

Исполнительский этап является завершающим. Он основан на изучении произведения всем ансамблем, перед исполнителями появляются такие задачи как: усиление слухового внимания в связи с расширением инструментального состава, обострение индивидуального начала каждого инструменталиста, а также работа над синхронностью. Помимо отработки синхронного исполнения и единства воплощения художественного замысла, одной из главных задач на данном этапе является правильный баланс звучания всего ансамбля. Как подчёркивает М.В. Мильман: «...в ансамблевой игре главенствует принцип равноправия. ... В аккомпанементе присутствует солист и сопровождающий солиста участник, в ансамбле все равны, все партии одинаково равноценны» [4; с. 72]. Работа над динамическим балансом проводится на основе детального изучения особенностей фактурного изложения музыкального материала и определения функциональных возможностей каждой ансамблевой партии. Распределение динамики, степень интенсивности проявления того или иного динамического нюанса зависят также от регистра, в котором излагается та или иная ансамблевая партия. Достижение дифференциации разных звуковых пластов, сбалансированность, согласованность и стройность звучания ансамблевых партий свидетельствует о хорошем качественном уровне технически грамотного исполнения ансамбля. Исполнительский этап является кульминацией в работе над произведениями, итогом которого, впоследствии станет концертное выступление, которое определенно принесет эстетическое, профессиональное и эмоциональное удовольствие не только слушателям, но и каждому артисту ансамбля.

Третьим аспектом в работе в классе ансамбля, впрочем, как и в любом коллективе, является формирование благоприятной среды для развития гармоничных, этических и доверительных взаимоотношений между ансамблевыми исполнителями, что в свою очередь является фундаментальной основой успешного функционирования и жизнеспособности коллектива. Здесь очень хорошо подходят слова Рудольфа Борисовича Баршай: «Для игры в ансамбле человеческие качества важнее музыкальных. Да-да. Если прекрасный музыкант не обладает скромностью, гибкостью, терпением, не хочет слышать партнера, он не добьется хороших результатов в ансамбле. Необходимо довериться интонации партнёра, только тогда усилия каждого превратятся в музыку». Главной ошибкой многих является отношение к созданию взаимопонимания в коллективе как нечто само собой разумеющееся и не требующее постоянного внимания. Очень часто ансамблевые коллективы, не имеющие благоприятной, гармоничной межличностной среды распадаются

или не имеют профессионального роста. Создание комфортной среды для обеспечения свободного личностного и профессионального роста каждого из участников и ансамбля в целом, напрямую влияет на продуктивность и качественный результат, а также является одной из главных задач педагога. Знание педагогом тонкостей возрастной психологии помогает выстроить благоприятную среду, в которой будут обеспечены: внутренний психологический комфорт каждого исполнителя для реализации личного творческого потенциала и самовыражения, что напрямую влияет на продуктивность совместной работы; поддержание гармоничного взаимопонимания участников ансамбля и интенсивного творческого взаимодействия; повышение культуры общения, содействующей плодотворному сотрудничеству в сфере ансамблевого исполнительства.

Ансамблевое исполнительство – важнейшая сфера музыкальной деятельности. Являясь одним из наиболее сложных видов инструментального исполнительского искусства, оно требует особого и всестороннего внимания в методике преподавания, а также в создании методической базы, включающую в себя как теоретические знания, так и огромный накопленный практический педагогический опыт. В отличие, от солистов – исполнителей, участнику ансамбля предъявляются дополнительные требования при подготовке, для реализации ансамблевых задач, а также особенностей ансамблевого исполнительства и обеспечения этического поведения в коллективе. Все это способствует развитию интереса к изучению различных аспектов, связанных с особенностями работы в классе ансамбля с целью наиболее яркой и художественно целостной интерпретации ансамблевой музыки как одного из крупнейших пластов музыкального искусства.

Список литературы

1. Давидян Р.Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства – теоретические основы, практический опыт / Р.Р.Давидян. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1994.
2. Лукьянова Е.П. Камерный ансамбль как вид музыкально-исполнительского искусства (психологический аспект) / Е.П. Лукьянова // Проблемы ансамблевого исполнительства: Межвузовский сборник статей / Урал. Гос. Консерватория им. М.П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2007.
3. Мартынова О.В. Камерная музыка и некоторые особенности работы в классе ансамбля / Проблемы и перспективы развития образования в России. – 2011.
4. Мильман М.В. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве / М.В.Мильман // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство – М.: Музыка, 1979.
5. Немыкина И.Н., Гришкова О.Ю. Особенности межличностного взаимодействия музыкантов в камерном ансамбле / И.Н. Немыкина, О.Ю.Гришкова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6.

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ДӘСТҮРЛІ ӘН ӨНЕРІ ТАРИХЫНАН
педагог Малаева Дуйсехан Илебаевна
ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер
атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК
Өскемен қаласы

Қазақ халқының дәстүрлі ән өнері мен оны жеткізуші әнші ақындар, сал-серілердің тарихи тағдырына, шығармашылық өміріне түбегейлі зерттеулер жүргізу- бүгінгі күні саз өнерін дәріптеп жүрген әріптестерімнің басты мақсаты. Ұлттық ән өнерінің барша болмысы тарихи-әлеуметтік жағдайдан тыс болатын үрдіс емес. Дегенмен, рухани дәстүрлер ең алдымен түрлі қоғамның нәтижесі екенін, уақыттың айғағы екенін жадымызда ұстаған жөн. Дәстүрлі ән өнері тарихының тек тамырына ден қойып, халықтың қатпарлы өмір шежіресіндегі белгі-нышандарына көңіл аударған абзал. Әнші ақындардың кезеңдерден бастау алған тағдыр тарихы мен рухани мұраларын салыстыра қарап, сондай-ақ ән өнерінің даму, қалыптасу диалектикасын зерделеу болса; екіншіден, өнер иелерінің өмір жолын жалаң хронология тұрғысында емес, тарихи әлеуметтік құбылыс ретінде қарастыруға негіз болады.

Әннің әсерлі де, әуезді шығуы, оның өміршеңдігі тек қана хас шебердің қолынан келеді, ұрпақтан-ұрпаққа үлгі болу арқылы олар халық тұрмысына тыңғылықты еніп, сол өңірде ән дәстүрін қалыптастырады. Сөйтіп, қазақ әншілері орындаушылық өнерге үлкен әлеуметтік-эстетикалық мән беріліп, әншіге қоғамдық міндет артылғанын жақсы түсінген.

Ежелгі ғұрыптық фольклор қоғам дамуының арқасында өзінің синкреттілігін жеке арналарға – кәсіпке қарай бөлді. Ақын өз алдына бір тип болса, әнші өз алдына бір тип ретінде қалыптасқан. Бара-бара бұл ерекшеліктер бір адамның бойына жинақталып, XX ғасырға дейінгі әншілер көп қырлы өнерді бойына сіңірді.

Қазақ әні ежелгі синкреттік ұжымдық белгілерінен ажырады. Бұл – жалпы әлем халықтарының ән тарихына ортақ заңдылық. Әнді орындаушы объективті және субъективті жағдаяттардың түгенделіп, әннің биік мүддесінен шыға алатын тұста ғана әннің эстетикалық шарты орындалмақ. Сонда ғана кәдімгі қазақ әні өрелі этикалық-эстетикалық парасатқа, жүрек тебірентер игілікке ойға шомдырар рухани дәулетке айналмақ.

Алайда, мұның бәрі әннің өнер саласы ретінде атқаратын әлеуметтік қызметінің тек әдеби және көркемдік көрінісі ғана. Соның негізгілерінің бірі – әннің дүниеге көзқарастық философиялық мәні. Ән тек өнер түлегі тұрпатында шектеліп тұрмайды. Ол – салихалы ой паналауына көптеген ұрпақтар атсалысқан тарихи қазына, кісілік салауат пен философиялық зерде тоғысқан әлеумет рухы.

Әншілік, жыраулық өнердің тарихына көз жіберсек, Асан Қайғы, Сыпыра жырау, Қазтуған, Жиембет, Марғасқа жыраулардың мекен еткен – Еділ-Жайық, Атырау өңірі жыраулықтың, даналықтың ордасы іспеттес болса, әлі күнге әншілік пен күйшілік, төкпе жыраулық өнердің ортасы Сыр бойы мен Үстірт, Маңғыстау аймағында дәстүрлі мектеп жалғастығын тауып келеді. Алайда,

Қазақстанның шығыс аймағында, Таулы Алтай, Шығыс Түркістан, Баян Өлке қазақтарының арасында зерделі зерттеулер қолға алынбай жүргені өкінішті. Әншілік дәстүрдің негізгі арнасы орындаушылық, стильдік ерекшеліктеріне қарай ішінара бірнеше мектептерге бөлінеді. Мәселен, бір ғана Сыр өңіріндегі жыраулық дәстүрдің Жиёмбай, Сәрсенбай, Нұртуған, Нартай сияқты жырлау дәстүріне қарай бірнеше мектепке бөлініп, батыста Мұхит ән мектебімен қатар, Маңғыстаудың жыршылық-әншілік мектептері өзінше қалыптасқан, бұлардың әрқайсысы өз алдына бөлек-бөлек арна құрайды. Әншілік мектептер әр сазгердің, әнші ақынның стиль ерекшеліктеріне байланысты екендігі даусыз. Сондықтан әншілер, ақындар, жыршыларды бейнелі түрде тамырын тереңнен тартқан алып бәйтеректің салалы бұтақтарында сайраған мың сан бұлбұл деп тану жөн.

Жергілікті сазгерлердің мен әнші ақындар бойындағы айрықша ерекшеліктердің бірі – ел тарихы, салт-дәстүрлер өнегелерін жетік білумен қатар, шығармаларында өмір шындығы мен көркемдік шешім қатар көрініс береді. Сондықтан болар, олар халық сүйіспеншілігіне бөленген.

Бір өкініштісі, халықтың рухани мұрасы – дәстүрлі ән өнері, оны ұрпақтан-ұрпаққа жеткізіп отырған әнші ақындардың басын қосып, жүйелі, кешенді түрде зерттеу әлі күнге қолға алынбай келеді. XX ғасырдың бас кезінде А.Затаевич 1920-1936 жылдары 2-3 мыңдай қазақтың халық музыка мұрасын нотаға түсірген. Бұл ата-бабалардың асыл жәдігерлері халықтың рухани байлығының тамшысы ғана. Осы қолда бар дүниені игілікке жарату, оған ғылыми тұрғыда түбегейлі түрде зерттеулер жасау – кезек күттірмейтін абыройлы мәселелердің бірі. Мұның өз деңгейінде шешімін табуы – тәуелсіз еліміздің әдебиеті мен мәдениетіне деген тың көзқарас болып табылары сөзсіз.

Жергілікті сазгерлердің өмірі мен шығармашылығын өздері өмір сүрген қоғамнан бөле-жара қарау тіпті де мүмкін емес. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында өмір сүрген әнші-ақындар сол кезеңдегі елдің қоғамдық-әлеуметтік өмірі мен саяси өзгерістердің ортасында болды.

Арқаның ұланы Біржан сал Азнабай, Жанбота сияқты би-болыстармен алысып өтсе, Жаяу Мұса Шорманның Мұстафасы, Айдаболдың болысы Көбеев сынды шонжарлармен бітіспес дауға қалуы жайдан-жай емес. Ақан сері сияқты қым-қуыт айтыс-тартыспен, мұң-наламен, бір қуаныш, бір қайғымен өткен өмір әнші ақындардың көпшілігіне тән еді. Солардың ішінде өмірі қуғыншылықта өткен, жауларына әні мен үнін қару ете жүріп, сол жауларының қолынан мерт болған Балуан Шолақ, Иманжүсіп, Мәди сынды өнер саңлақтары сал-серілік жолды ұстана жүріп, халқы үшін құрбан болды. Халқының басындағы ашаршылық пен жоқшылықты әнші ақындар бірге көрді. Қандай қиын жағдайда да, олар шын мәнінде халықтың рухани сүйеніші, қамыққанда рухын көтерер тірегі болды.

Қазақ музыка тарихында әнші ақындар шығармашылығының маңызы ерекше. Ал, олардың шығармашылығын өмірлерінен бөлек қарастыру мүмкін емес. Себебі, әнші ақындар шығармашылығы өздері өмір сүрген тұстағы қоғамдық әлеуметтік мәселелерге байланысты туындағаны белгілі. Әр ғасырда түрлі тағдыр кешкен осындай тарихи тұлғалардың төл әдебиетімізде бейнеленуі

әнші ақындардың әдебиеттегі орнын айқындап қана қоймай, қайталанбас тұлғалардың әдебиет тарихында әр қырынан көрініп, жазушы шеберлігі нәтижесінде көркем образ дәрежесіне көтерілді. Қазақтың сал-серілік өнері өкілдерінің тұлғасы бар болмыс-бітімімен жазушылардың шығармашылығында әдеби кейіпкер ретінде жаңа қырынан орын алды. Әдебиетімізде бейнеленген осынау тұлғалардың арасында Арқа ән мектебінің қос алыбы Ақан мен Біржан тағдырының жан-жақты, әрі әр қырынан көрініс беруі жайдан жай емес.

Әр кезеңдерде ғалымдар тарапынан біршама зерттеулер жүргізілгенмен, жергілікті сазгерлердің өмірі мен шығармашылығын ән өнері және орындаушылар шеберлігі ұлттық музыкатануда өзекті мәселелердің қатарынан орын алып келді. Жергілікті сазгерлердің өнерінің түрлі маңызды салаларын жеке-жеке, әр қырынан, түрлі аспектіде зерттеу келешектің ісі.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары: Өңд. Толық 2-бас. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 440 б.
2. Сапаралы Б. Байкөкше Балғынбайұлы // «Қазақстан». Ұлттық энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1999. – Т.2. – 720 б.
3. Найманұлы Ө. Инжу-маржан. Құрастырған – Жүзбасов Қ. – Алматы: Өнер, 1992. – 274 б.
4. Халық әндері. – Алматы: Жазушы, 2000. – 302 б.
5. Көбдіков Т. Алып күшті Отаным. – Алматы: Қазбірмембас. 1948. – 129 б.

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ВАЛТОРНЫ И ФЛЕЙТЫ

Плотникова Анна Георгиевна

**КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных
артистов братьев Абдуллиных»**

Работая более 30 лет на отделении «Духовые и ударные инструменты» концертмейстером, совмещая работу в двух классах, флейты и валторны и подводя итоги, я поняла, что эти три десятилетия стали для меня своего рода «школой концертмейстерского мастерства», которая формируется годами, требует систематических занятий, постоянной концертной практики и опыта. И я безмерно благодарна, что в 1986 году судьба мне подарила возможность прийти работать концертмейстером в классы выдающихся, талантливых педагогов Рользинга Василия Тимофеевича (валторна) и Тютюнькова Петра Павловича (флейта), которые внесли огромный вклад в историю Восточно-Казахстанского училища имени народных артистов братьев Абдуллиных. Они обладали редким даром увлечь студента, привить любовь к музыке, инструменту и в каждого воспитанника вкладывали частичку своей души. На их счету несколько десятков лауреатов различных областных, республиканских и международных конкурсов и я вместе с нашими студентами училась

искусству концертмейстерской работы, испытала минуты счастья первых побед, всегда чувствовала поддержку и внимание, что на мой взгляд является очень важным аспектом формирования профессиональных качеств начинающего концертмейстера.

А профессия концертмейстер-профессия особая. Для нее недостаточно просто владения инструментом, музыкального чутья и желания сотрудничества. Нужен особый дар, который позволяет не только раскрываться самому, но и помочь тому, с кем ты в ансамбле, чтобы создать в итоге плод совместного творчества, в котором будут максимально реализованы лучшие качества всех участников процесса. И здесь важно учитывать, что существует много тонкостей в работе концертмейстера с различными группами духовых инструментов. Они отличаются особенностями конструкции, спецификой акустики, различием в дыхании, артикуляции, динамики. И опыт работы в двух классах одновременно: валторны и флейты помогли мне познать все сложности и отличия.

Валторна является членом семьи медных духовых инструментов. Она состоит из мундштука и очень длинной, узкой и преимущественно спиральной трубки конического сечения, которая заканчивается широким раструбом. Название инструмента стало производным от немецкого «waldhorn», что дословно переводится как «лесной рог». Механизм валторны состоит из 3-5 вентиля, которые изменяют длину инструмента и высоту звука. Расход воздуха на ней относительно невелик, что нужно учитывать в аккомпанементе, давая солисту время взять дыхание. Многие считают, что тембр валторны один из самых красивых в оркестре, ее сочный голос превращает простую мелодию в силу, которая может успокоить душевное волнение или улучшить настроение слушателя. Звук валторны очень мощный, и когда играет валторновая группа в полном составе, то она пронзает звучание всего симфонического оркестра. Интересно, что в разных регистрах и динамике оттенок звука валторны способен меняться от грубого и напористого, до светлого и певучего – это позволяет только одному инструменту передать весь спектр эмоций.

Аккомпанируя валторне, надо учитывать все тембральные и звуковые особенности инструмента, партия фортепиано должна дополнять своим мягким звучанием кантилену, ярким, четким звуком – места, где это требует характер и динамика солиста. Очень важный момент, который стоит подчеркнуть – это баланс между солистом и концертмейстером. Здесь важно найти «золотую середину»: нельзя быть доминирующим в звучании, с одной стороны, и в тоже время игра тихим, бесцветным звуком сделает аккомпанемент не выразительным и скучным. Пианисту необходимо развивать художественное воображение и способность слышать фортепианную партию как бы в разных оркестровых тембрах. Особенно это необходимо и целесообразно в инструментальных концертах, где фортепиано выступает в роли целого оркестра и умение услышать и передать звучание каждого инструмента, его специфику и красоту – ценное качество пианиста. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним

исполнительскую линию произведения, поддержать в кульминациях, но, вместе с тем, при необходимости, быть незаметным и всегда чутким его помощником. Работа над штрихами-огромный пласт, который требует тщательной, кропотливой работы и студента, и концертмейстера. Непросто на разных инструментах извлекать одинаковые штрихи, особенно это важно в сонатной форме, когда роль солиста и фортепиано равноправны и все построено на переключках и «соревнованиях» двух партий. Важно учитывать особенности инструмента, стиль произведения, и стараться приблизить одинаковое звучание всех штрихов в партии фортепиано и в партии валторны.

Флейта — один из древнейших музыкальных инструментов, повлиявший на множество мировых культур. Принадлежит к группе деревянных духовых, относится к классу лабиальных. В музыке используется во всех жанрах, от фольклорного до эстрадного. Этот удивительно виртуозный инструмент с легким, воздушным, как бы «порхающим» звуком, напоминающим пение птиц. Согласно древнегреческим мифам его изобретение - заслуга сына Гефеста — Ардала. Пожалуй, ни один другой инструмент не подвергался таким преобразованиям и совершенствованиям. Изначально были две разновидности — поперечная и продольная, но позднее первый вариант вытеснил собой продольную и занял достойное место в оркестре.

Работа концертмейстера с флейтистами отличается своими особенностями. Флейта-один из самых виртуозных инструментов в группе «Деревянные духовые» и это вносит свои характерные отличия.

Вопрос дыхания-тема, над которой работают духовики на протяжении всей своей творческой жизни. Искусство дыхания заключается в экономном и умелом его расходовании. Расстановка дыхания неразрывно связана с линией фразировки и зависит от уровня подготовки студента, его навыков и возможностей, большое значение имеет и техническая виртуозность изучаемого произведения. Недостаточно выученный текст, волнение, психологическая скованность могут внести неожиданную корректировку и задача концертмейстера-быть готовым на любые изменения со стороны солиста. Особенно это касается концертного выступления на сцене, когда в арсенале должны быть несколько заранее продуманных вариантов дыхания.

Флейта не отличается очень сильным звуком и здесь большое значение имеет баланс звучания, умение постоянно слышать мелодическую линию. Партию фортепиано приходится постоянно прибирать, что часто несет за собой зажатие аппарата и неудобство, теряются краски и тембр звучания инструмента. Особенно это касается более низких регистров флейты, где возникают сложности звукоизвлечения у солиста, а если учесть, что многие партии флейтового репертуара имеют высокий уровень сложности, то здесь первостепенное значение имеет мастерство, опыт концертмейстера и достаточная его техническая оснащенность. Филигранность, легкость, виртуозность, певучесть и мелодичность, чутье и интуиция - вот главные профессиональные качества концертмейстера, необходимые ему для передачи всех образов.

И конечно успех любого дуэта, ансамбля зависит от психологического климата всех участников процесса. «Педагог-студент-концертмейстер-это единый творческий союз и как же важна заинтересованность, профессионализм, понимание и поддержка друг друга. Сцена- очень благодарная среда, но она может быть и коварной, ведь волнение иногда меняет план, который был намечен в ходе многочисленных репетиций и здесь большое значение имеет мобильность и быстрая реакция концертмейстера, его умение оценить ситуацию и принять правильные решения. В такие моменты надо быть чутким, внимательным, тактичным, чтобы совместно с педагогом помочь студенту преодолеть трудности и неудачи, заставить поверить в счастливое творческое будущее, не «опустить руки», а наоборот, через огромный труд двигаться к поставленным целям, покоряя все новые и новые вершины. И очень приятно осознавать, что в каждом выпускнике есть и твой вклад в приобщении его к прекрасному миру музыки.

Список литературы:

1. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Музыка, 1996.
2. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке Пер. с англ. М.: Радуга, 1987.
3. О работе концертмейстера. Редактор-составитель М.А. Смирнов; Музыка 1974.

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ҚОБЫЗ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ **Абильдина Нургайша Олжабаевна** **«Жезқазған Музыкалық колледжі» КМҚК оқытушысы**

Әрбір халықта кең өріс алған белгілі бір аспаптары болады, қазақта қобыз тарту өнері VIII-IX ғасырда Қорқыт ата есімімен тығыз байланысты. Ғалымдар Н.Финдайзин, В.Виноградов «қыл қобыз» терминің ысқы, тіл және шертпе әдістерімен орындалатын аспаптар тобына жатқызады, яғни бұл термин жалпы музыкалық аспапты білдіреді, ал оның түрлері қобыз, комуз және басқа атаулармен кеңінен мәлім. Қобыз аспабының ішегі жылқы қылынан жасалады. Сондықтан бұл аспап халық арасында қыл қобыз атауымен танымал. Ал одан дыбыс ысқы арқылы шығарылады, бұл үшін де жылқы қылы пайдаланады. Сондықтан қобыз ысқы аспаптары тобына жатады. П.Паллас пен академик Ә.Марғұлан жазбаларында қыл-қобыз бейнесі аққуды елестететінің, ал оның дыбысы аққу үніндей әсерлі шығатының айтады. Қыл-қобыздың үніндей үн басқа аспаптардың ешқайсысында кездеспейді. Қыл ішегі және шанағының төменгі жағына тағылған теріге байланысты қыл-қобыз көп дыбыстылық обертон дыбысына өте бай. Глиссандо әдісі қобызда ұшқан құстың, қасқырдың ұлыған дыбысын бейнелесе, флажолеталық дыбыс шығару арқылы қобызға ерекше үн береді. Халық аңыздарында XIII-IX ғасырларында өмір сүрген есімі мен өнері аңызға айналған күй атасы Қорқыттың қобызды ойлап тапқаны

туралы айтылады. Қорқыт бабаның қобызбен тартқан күйлерін осы уақытқа дейін сақтап қалған қазақ халқы екенін ерекше атап өткен жөн. Қорқыттың оннан астам күйі осы күнге дейін жетті. Бақсылар өздеріне ұлы ұстаз ретінде пір тұтып оның аруағына сиынып отырған. Қобыз дәстүрі шаман дінінің және осы дін өкілдері-бақсылардың пайда болу процесімен тығыз байланысты болып қобыз аспабы бақсының зікір салу кезінде, демеуші тылсым күштермен байланыс жасайтын құралына айналған деген аңыз бар. Бақсылар өзінің сарындарын сұңқылдата тартып, асатаяғын сылдырата сілкіп, аруақтарын шақырып тәнірімен тілдесе отырып, адамның тайпаның елдің тағдырын болжаған. Қобыз асабының құдіретіне мейлінше сендіру үшін бақсы оны ат жарыс бәйгесіне де қосып отырған. Бақсы қолында қобыз бірде тұлпарға, бірде құланға айналып, өз иесін қиял ғажайып дүниеліріне сапар шекізеді. Қобыздың құдіретті күшіне сенген халық біресе анның, біресе құстың үніне еліктеп отыратын дауысына бақсының демеуші аруақтары жиналып зікір салуына көмектеседі деп ұққан. Қобыз аспабының тарихы тек қана бақсылық дәстүрмен шектелмейді. Ол бақсы дәстірімен қатар жыраулар шығармаларында да үлкен орын алады. Жыраулардың көшпелі қоғам өмірінде маңызды әлеуметтік міндет атқарғаны белгілі. Тайпалар мен ру арасындағы соғыстарға байланысты жыраулардың міндеттерінің бірі әскери магия болды. Жырау хан арасында жүріп, оның әскери және саяси ақыл кеңесшісі болып дүйім халыққа өсиет айтқан хандар мен ерлікпен аты шыққан батырлардың ерлігін мадақтап жырлап отырған. Жырау ұрыс алдында қолына қобыз алып жауынгерлерге рухани жігер берген. Қобыз дәстүрінің тарихи тағдыры өте күрделі болды. Жыраулар XVIII ғ.тарихи аренадан түсіп, эпос орындау дәстүрі жыршы-ақындарға көшті. Олар эпикалық шығармаларды бұрынғыдай қобыздың көмегімен емес домбыраның сүйелемендеуімен айтатын болды. Халық арасында қыл қобыздың бірте-бірте екінші кезекке ауысуына, бір кездері оның тіпте ұмыт бола бастауына сан себептер бар. Жыршы бейнесі де қазақтардың музыкалық тұрмысында көмескілене берген. Ал мұның бірінші себебі, XIX ғасырдың ортасында жыраулық поэзия, тарих сахнасына ығысып, жыршылық өнер қобыз аспабы сияқты енді тек бақсылардың қолданысында болып қалды. Екіншіден, қазақтың музыкалық аспаптары бұл кезеңде жедел дамып, көптеген дарынды домбырашылар шықты. Олардың көмегімен домбырамен күй тарту өнері жетілді. Ал мұның өзі қылқобыздың орнына домбырамен күй тарту өнерінің бірте-бірте ғана шығуына әсер етті. Домбыра барған сайын тыңдаушыларын баурап, анағұрлым сүйікті аспапқа айналады. Қыл-қобыз халықтың орындаушылар мен шаман –бақсылардың шектеліп қалды. Халықтық орындаушылар бұл аспапты пайдалана отырып, оны негізінде өзінің жеке ойларын, толғаныстарын, басынан кешкен қайғы мұнын, сезімдерін, қуанышы мен қасіретін жеткізе білді, сонымен бірге бақсылар да қыл қобыз діни сарындағы аспап тұрғысында маңыз алған. Олар салттық сипаттағы аспап ретінде пайдаланып, ем-дом сәттерінде дуалау, жалбарыну, арбау әдіс-тәсілі аясында қолданылады. Егер XIX ғасырдың басында жыршы қылқобызшылардың алғашқы сатында жетекші рөл атқарушы ретінде сақталып қалса, ал бұдан кейінгі кезеңдерде жағдай біршама өзгерген. XIX ғасырдың

екінші жартысындағы халық аспаптар өнерінің дамуына атақты күйші майталман қобызшы Ықылас Дүкенұлының (1843-1916) шығармашылығымен тікелей байланысты. Ықыласты әсіресе қобызшылардың атасы Қорқыттың күйлері, аңыз әңгімелері қатты қызықтырды. Әкесінен Қорқыттың біраз күйлерін де үйреніп алды. Қорқыттың күйлерін үйреніп қана қоймай, оған басқа көзқараспен қарай бастады. Ықылас қобызда ойналатын күйлерді бақсы-балгерлер өз мақсаттарында ойнағанын бақылап, қобыздың ұнамды да жағымды дыбыс көлемін тегіс пайдаланып күйге мистикалық емес, өмірлік шын мінез беруге тырысты. Ал, бақсы-балгерлер болса, тек төменгі регистрінде ғана орындап қияқ арқылы жалбарыну, арбау сияқты өзіндік жұмақ, сиқырлы дыбыс беру үшін шығарған. Ықылас әкесінен естіп жаны сүйіп үйренген «Кертолғау» күйін тіпті басқаша орындады. «Кер»-өткенді баяндайтын эпостық күй. Бір регистрдің бір шектің жартысында орындалады. Күйдің бұл ерекшелігі осы бір сарынды, бір сазды әкеліп соғады. Ықылас тек күйді орындап қана қоймай, қобыздың дыбыс көлемін байытты. Метроритміне өзгерістер енгізді, мелодиялық өңін құбылтты. Қорыта келгенде күй өз алдына бояуы бөлек маңызды эпостық шығарма болып шықты. Басқа күйлерге қарағанда Ықылас күйі ширақ, жігерлі, екпінді, мұнын бәрі қобыз күйлері үшін жаналық болып есептеледі. Ықылас аталары көбіне пайдаланған баяу екпінді, тар өрісті дыбыс көлемін үнін бұрып, оған сиқырлы жұмбақ үн беруге тырысса немесе Ықыласқа дейінгі қобызда орындаушылар тек төменгі регистрде ғана ойнаса Ықыластың оларға қарым-қатынасы қобыздың бойында бар барлық қасиетін шырқап көркем дыбыстар бояуларын беретін қобыз регистрін пайдалануға тырысты. Ықыласқа дейін қобыз аспабы бақсы-балгер аспабы болып жынын шақыратын, аурудан аман алып қалатын «сиқырлы» құралы ретінде пайдаланылып келсе, Ықылас аспаптың ойнау регистрінің кенейтіп, көне қобыз күйлерін жаңа биікке көтерген дарынды халық композиторы. XX ғасырдың басында бақсыларды жаппай қуғын-сүргінге ұшыратып жазаға тартып, қобыз тартуды діни естелік санап, оған тыйым салған қасіретті оқиғалардан соң, қобызбен орындалатын күйлер осы күнге жеткендері онша көп емес. Тек XXI ғасырдың басында ғана атақты халық орындаушыларының есімдері кеңінен белгілі болып жазба деректерге түскен. Тек 30 жылдардың аяғында А.Жұбановтың тұңғыш қазақ халақ аспаптары оркестрінің құруына байланысты оркестр құрамына дарынды қобызшылар Дәулет Мықтыбаев пен Жаппас Қаламбаев шақыртылып, солардың орындауынан Ықыластың шығармалары және біраз халақ күйлері жазылып алынды. Міне, араға талай жылдар салып, 1968 жылы Құрманғазы атындағы атындағы консерватория ректоры, композитор, Қазақстанның Еңбек Ері Еркеғали Рахмадиевтің бастамасымен тұңғыш рет қыл-қобыз бөлімі ашылып, оған ұстаздық етуге белгілі қобызшы Жаппас Қаламбаев ұстаздық жасады. Жаппас Қаламбаевтың денсаулығы болмай, бастаған істі әрі қарай жалғастыру үшін атақты қобызшы Дәулет Мықтыбаев шақырылды. Сөйтіп, 1968-1970 жылдары алғаш рет Құрманғазы атындағы консерваторияға қабылданған студенттер дайындық курсынан бастап осы екі ұстаздан жеті жыл бойы тыңғылықты сабақ алып, қылқобыздың ғасырлар бойы қалыптасқан орындаушылық әдіс-тәсілдерін

менгеріп, оған коса кәсіби білім алып, аталмыш оқу орнын 1975-1977 жылдары бітіріп шықты. Олар белгілі қобызшылар Базархан Қосбасаров, Қуаныш Әжмұратов, Құдайберген Нұрманов және Әбдіманап Жұмабекұлы. Қобыз дәстүрі қазақ аспаптық музыка мәдениетінде ерекше орын алады. Мыңдаған жылдар бойы халық қобыз аспабын киелі санап, оны құдіретті күшке бағалаған.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Базархан Косбасаров «Қобыз өнері» Алматы «Санат» 2001 г.
2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. А. «Жазушы» 1975 Жаканов И, Хасенов И, Жақанов Б. «Қобыз атасы -Ықылас»
3. «Қорқыт ат кітабы» Орыс тілінен аударған: Ә.Қоңыратбаев

РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ – ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ АСПЕКТОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

(в помощь педагогам ДМШ, музыкальных и педагогических колледжей)



Барабанов Александр Иванович
преподаватель по классу баяна высшей категории
КГКП «Татарская школа искусств» г. Семей ВКО
Почетный работник образования
Республики Казахстан

С каждым годом в исполнительстве на баяне все с большей определенностью начинают проявляться черты академизма. Это движение – не уход от национальных традиций, не отказ от прошлого баяна. То, что мы наблюдаем сегодня – логическое продолжение сделанного талантливыми исполнителями, педагогами, композиторами, конструкторами баяна на протяжении 20-х – 30-х и, особенно, 50-х – 90-х годов. Эта, ранее невиданная деятельность энтузиастов за кратчайший срок в корне изменила сам баян и представление о нем.

Неудивительно, что сегодня баян это и массовый инструмент народной культуры, и эстрадный, и народный (фольклорный), и академический инструмент.

Однако, неуклонно повышаясь, уровень подготовки основной массы баянистов (учащейся молодежи) в области техники звукоизвлечения и ныне еще не отвечает требованиям академизма.

Техника звукоизвлечения

Звук - основное средство выразительности. У высококвалифицированных музыкантов даже простые, технически несложные произведения звучат чрезвычайно привлекательно. Это результат большой работы для культуры звука.

Работа над звуком разнообразна и специфична для каждого инструмента. Так, например, на баяне легко филировать звук, так как инструмент обладает

большим запасом воздуха в мехе, однако на этом инструменте нет возможности выделить разные по силе звуки аккорда.

Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики, штрихов.

Изменение тембра в баянах осуществляется с помощью регистров. Если же их нет, работа над звуком сводится к овладению динамическими и штриховыми тонкостями. Они также составляют часть технических средств музыкального исполнения, не менее важную, нежели такие элементы техники, как беглость, аккордовая техника, скачки и т.д.

Динамика

Динамика - это изменение силы звука. Баянисту крайне необходимо выработать умение ощущать как постепенную, так и резкую смену силы звука. Работая над динамикой, параллельно следует вырабатывать привычку с одинаковой силой нажимать клавиши, как на форте, так и на пиано. Многие баянисты, играя форте, инстинктивно нажимают клавишу с большой силой, чем этого требует сопротивление пружины, а это сковывает свободу движения руки и препятствует беглости пальцев.

Прежде чем начать работу над упражнениями в динамике, нужно тщательно изучить объем динамических возможностей (динамическую шкалу) своего инструмента, то есть его звучание от нежнейшего пианиссимо до максимального фортиссимо. Важно, чтобы на протяжении всей динамической шкалы тембр звука не терял своей красочности.

Одновременно с развитием слухового ощущения надо развивать ощущение силы, с какой левая рука должна работать мехом.

Обозначим условно предельное для данного инструмента пианиссимо знаком *ppp*, а предельное фортиссимо, при котором инструмент не детонирует, - *fff*. Эти крайние запасные в динамической шкале оттенки (*ppp*, *fff*) как бы предостерегают от применения такого пианиссимо, когда инструмент звучать не может, и такого фортиссимо, когда инструмент начинает детонировать. Учащемуся, который уже приобрел ощущение начала и конца рабочей динамической шкалы, следует приступить к отработке ощущения трех основных динамических оттенков – пиано, меццо-форте, форте. Делать это рекомендуется вначале на отдельном звуке, затем на аккорде. Как только учащийся овладеет этим навыком, надо закреплять его, играя гаммы обеими руками в унисон либо двойными нотами отдельно вначале пиано, затем меццо-форте и, наконец, форте.

Кроме основных динамических оттенков, динамическая шкала имеет еще и промежуточные: пианиссимо, меццо – пиано, фортиссимо.

Итак, вся динамическая шкала, включая запасные оттенки, состоит из восьми ступеней: *ppp*, пианиссимо, пиано, меццо – пиано, меццо – форте, форте, фортиссимо, *fff*. Нижней ступенью будет запас пианиссимо (*ppp*), верхней – запас фортиссимо (*fff*). Каждая из этих ступеней должна быть тщательно отработана в слуховом восприятии учащегося.

Чтобы приобрести навык ощущения силы, с какой рука тянет мех на каждой динамической ступени, динамическую шкалу следует отрабатывать последовательно в восходящем порядке – от пианиссимо до фортиссимо, а

затем в нисходящем – от фортиссимо до пианиссимо, а также в различных вариантах.

Филировка

Одновременно с усвоением динамической шкалы надо работать над филировкой отдельных звуков, двойных нот и аккордов.

Филировка – это соединение крещендо с диминуэндо на одной ноте или группе нот. На баяне этот прием не представляет трудностей, так как большой запас воздуха в инструменте позволяет филировать ноты от тончайшего пианиссимо до фортиссимо, и наоборот, несколько раз подряд, даже не изменяя направление меха.

Учиться филировке надо вначале на отдельном звуке либо аккорде. Можно, например, взять звук *до* половинной длительности в умеренном темпе. Первую четверть исполнять крещендо от пиано до меццо-форте, вторую четверть – диминуэндо от меццо-форте до пиано. Таким же путем производится филировка от меццо-форте до форте и обратно.

Следующее упражнение – филировать от пиано до форте целую ноту. В этом случае ее разбивают на четыре слигованные четверти. На первой четверти делают крещендо от пиано до меццо – форте, на второй – от меццо-форте до форте, на третьей и на четвертой четвертях – диминуэндо от форте до меццо-форте и от меццо-форте до пиано.

Научившись филировать длинную ноту и аккорд, переходят к филировке гамм. Группу нот, заданную в гамме, можно филировать как при движении меха в одну сторону, так и на комбинации сжима и разжима.

Педагог должен также научить учащегося исполнять крещендо и диминуэндо от любой динамической ступени, проверяя правильность окончания крещендо и диминуэндо крайними ступенями пианиссимо и фортиссимо.

Штрихи и приемы игры. Виды туше и меховедения

Б.М. Егоров сказал: «Штрихи - это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения».

Виды туше и снятия

Нажим - отпускание.

Толчок - снятие.

Удар - отскок.

Скольжение - срыв.

Способы ведения меха

1. Ровное. 2. Ускоренное.

3. Замедленное. 4. Рывок мехом.

5. Тремоло мехом. 6. Вибрато.

7. Пунктирное ведение.

Рассматривая тему штрихов на баяне, приемов игры, видов туше и меховедения, видна необходимость хотя бы краткого размышления о некоторых объективных и субъективных факторах в исполнительстве. Это нужно для конкретного и точного понимания сугубо технических задач, стоящих перед баянистом.

В самом деле, субъективные художественные представления (образы) музыканта, являясь сутью, центром исполняемого произведения, всегда

требуют своего выражения (реализации) в объективных звуках инструмента, получаемых, в свою очередь, в результате игровых движений субъекта - баяниста.

Следовательно, говоря о технике, можно объективировать на уровне сознания процессы движения меха баяна и его клавиш, что позволит исполнителю более тонко уловить взаимосвязь и взаимозависимость меховедения и туше.

Различные комбинационные соединения в движениях меха и клавиш баяна дают в сумме исполнительский (или артикуляционный) прием, функциональное назначение которого - реализация, формирование тех, или иных штрихов. Попытаемся выразить это в виде формулировки. *Артикуляционные приемы игры на баяне* - это объективно необходимые для обеспечения конкретного звукового эффекта *манипуляции* по ведению меха и нажатию клавиш, достигаемые в результате игровых движений исполнителя.

Начнем с туше. Задумаемся о том, что стоит за терминами «нажим», «удар», «отскок», «снятие» и др.? Прежде всего - скорость движения клавиши при ее погружении и на возвратном пути. Так «нажим», по сути, отличается от «толчка» лишь меньшей скоростью движения клавиши. А скорость, как мы знаем, зависит от пройденного клавишей расстояния (в миллиметрах) за единицу времени (доли секунды).

Для исполнителя, таким образом, всегда реально существует выбор: 1 - погружая, возвращая клавишу, пройти все расстояние, либо только его часть; 2 - проделать это быстрее, или медленнее.

Столь малые величины предполагают и высокую степень точности в начале и окончании движений клавиши. Местом отсчета совместного движения пальца исполнителя и клавиши инструмента будет некая «точка касания».

1. Управление динамикой звука баяна - сугубо функция меховедения при помощи создаваемого им воздушного давления.
2. Взаимосвязь скорости ведения меха и открытия воздушного клапана прямопропорциональная: чем быстрее движение меха (звучание громче), тем быстрее и на большую величину должен быть открыт клапан. И наоборот - плавному открытию воздушного клапана должно соответствовать легкое ведение меха.
3. Всякое воздействие на динамику звука посредством движущегося воздушного клапана без изменения (в прямопропорциональном соотношении) меховедения - есть нарушение норм звукообразования на баяне.

О трех группах артикуляционных приемов

Двойственная природа звукоизвлечения на баяне (когда в едином процессе участвуют мех инструмента и его клавиши) допускает получение звукового результата по мере выполнения трех известных условий:

1. Повести мех после предварительного нажатия клавиши (открытия воздушного клапана).
2. Нажать клавишу (открыть воздушный клапан) после предварительного натяжения меха.

3. Повести мех и нажать клавишу (открыть воздушный клапан) одновременно.

Из сказанного ясно, что в любом из трех вариантов невозможно исключить ни меховедение, ни открытие клапана - в противном случае звучания просто не будет.

Таким образом, с *известной долей условности*, можно разделить все приемы по формированию штрихов на три группы:

1. Меховые артикуляционные приемы.
2. Клавишные артикуляционные приемы.
3. Мехо - клавишные артикуляционные приемы.

Мехо-клавишные артикуляционные приемы являются главными и основными в исполнительской практике баянистов. Причин здесь много: это и художественно оправданное стремление к певучему и выразительному "скрипичному" звуку, и невозможность на практике выполнять приемы двух других групп, и, главное, реальное управление тембром звучания баяна.

Какие же процессы в звукообразовании на баяне нужно учитывать в первую очередь?

Любая из металлических пластинок (язычков) звукообразующего устройства, находясь в состоянии покоя, должна быть раскачана струей воздуха.

Раскачивание голоса-язычка баяна начинается с его незакрепленного конца, свободно проскакивающего в отверстие голосовой планки. Только после этого начинает колебаться и все "тело" пластинки. Таким образом, период раскачивания делится как бы на части. В начальной его стадии язычку не нужен большой, сильный поток воздуха. Одновременно этот поток должен усиливаться по мере увеличения амплитуды колебания металлической пластинки.

Все названные условия подачи воздуха в звукообразующее устройство баяна, управление этим процессом, возможны лишь в случае применения мехо - клавишных артикуляционных приемов. Только тогда звук баяна приобретает свойственную ему тембральную окраску, становится способным чутко передавать всю гамму эмоциональных переживаний музыканта-баяниста.

И в заключении нужно сказать, что в этой статье затронуты лишь некоторые, но важные моменты звукоизвлечения на баяне.

Хочется пожелать успеха педагогам, которые стремятся к научному подходу в деле становления формирования юного музыканта.

ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ УЧАЩЕГОСЯ С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ НА УРОКАХ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

Бедарева Наталья Петровна

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»**

Музыка - это не разделимый поток, который не делится на исполнителя и аккомпаниатора. В основе взаимодействия концертмейстера и солиста всегда находятся навыки ансамблевой игры. Навыки взаимодействия с концертмейстером на уроках специальности необходимо воспитывать с самого раннего этапа обучения. Важно научить учащегося читать и понимать фактуру фортепианного сопровождения, привить навыки предвидения и предслышания, воспитать волевые качества, умения проявлять инициативу во время концертного исполнения. Учащийся должен хорошо понимать, что исполнение произведения не ограничивается исполнением солирующей мелодии, необходимо знать и понимать партию фортепиано. Процесс подготовки концертного исполнения представляет собой кропотливую работу всех участников по поиску метроритмического, интонационного, штрихового единства, разработке темпового и динамического плана. Концертмейстер, педагог и учащийся на сцене представляют собой целостный организм, в котором ведущая роль отведена солисту. Концертмейстер неотступно следует за учащимся, помогает учащемуся выявить свои намерения, проявить свои лучшие качества.

Очень показательными являются концертные выступления учащихся с чужими концертмейстерами. Как правило, бывает одна - две репетиции перед выступлением, в течение которых учащийся должен уверенно продемонстрировать свои намерения, свои представления о том, как должно исполняться произведение. Становится понятно, насколько учащийся самостоятельный, как владеет навыками работы с концертмейстером. Для профессионально ориентированных учащихся этот навык является особенно актуальным.

В процессе подготовки произведения к исполнению с концертмейстером, разбора произведения, педагог должен акцентировать внимание учащегося на наиболее важные моменты взаимодействия солиста и концертмейстера в сценическом исполнении. На уроке с концертмейстером учащийся должен хорошо владеть текстом произведения, чтобы достичь максимального взаимодействия всех составляющих звеньев исполнительского процесса (педагог-учащийся-концертмейстер).

Концертмейстер не должен начинать исполнять произведение, когда ему захочется. Учащийся должен знать, что ведущая роль принадлежит солисту. Начало произведения организует учащийся (солист-исполнитель). Учащийся должен показать концертмейстеру, что он готов к исполнению - дать ауфтакт таким образом, чтобы было понятно в каком темпе, в каком характере он хочет исполнять произведение.

Когда музыкальное сочинение начинается с инструментального вступления, возникает первая трудность взаимодействия концертмейстера и солиста - фермата на тактовой черте между вступлением и экспозицией солирующей партии - основной темы. Как правило, многие учащиеся не слушают эту фермату, не дают загадочности звучать в этой цезуре. Для проработки этого элемента можно использовать подтекстовку звучащей тишины, что позволит учащемуся сделать необходимую цезуру. На последнем звуке вступления подтекстовка выбирается в зависимости от необходимого времени исполнения данной цезуры, в связи с контекстом и характером исполняемого произведения. Словесный текст должен быть четко организованным.

В процессе исполнения произведения с концертмейстером, важными являются вопросы метроритма. При определении темпа исполнения произведения важно учитывать стиль композитора и эпоху создания музыкального сочинения. Размер, в котором написано произведение, влияет на выбор темпа. Если партия солиста и партия аккомпанемента чередуются и вступают разными метрическими пульсациями - необходимо проследить за дослушиванием окончаний фраз в партии солиста. Если соло играть не точно по метру, если солист не дослушивает окончания фраз, возникает не совпадение метрической пульсации солиста и партии сопровождения. Все длительности в конце фраз необходимо точно выдерживать, не зависимо от штрихов. Учащийся должен ясно и осознанно доносить до слушателя трактовку солирующей темы.

Следует уделять особое внимание контрапунктам в фактуре фортепианной партии. Их выразительное исполнение вместе с солирующим инструментом, позволяет полифонизировать всю фактуру произведения.

Важно следить за точной интонацией и правильным исполнением штрихов, подчиняя все элементы исполнительскому замыслу. Чтобы избежать мотивных ускорений в партии солиста необходимо прослушивать интонационные переходы между сильными и слабыми долями. При исполнении нисходящих оборотов, следует с особым вниманием выстраивать динамический план фразировки. Затакты являются организующими элементами динамики. Важно следить за совпадением технических элементов в партиях солиста и концертмейстера, находя общее понимание процесса исполнения.

Особое внимание следует уделять сольным построениям в партии концертмейстера. Солист не только должен знать все инструментальные проигрыши, мысленно проживать их вместе с концертмейстером, а не отстраненно слушать возникающие паузы. Важно определить какие построения являются наиболее проблемными в исполнении музыкального произведения, и найти возможные приемы преодоления возникших исполнительских трудностей. В некоторых случаях, если учащийся замедляет темп исполнения, возможно, применить возврат в нужный темп за счет более выразительного и стремительного исполнения затактов. Затакт в музыке является самым активным элементом, когда необходимо что-либо сделать с динамикой, метроритмом, темпом. Когда нужно что-либо изменить — крещендо,

диминуэндо, ускорить или замедлить, все изменения необходимо выполнять через слабые доли, через слабые ноты метра. Солист должен дать понять концертмейстеру, когда он намерен делать ускорение (или замедление, или расширение), с какой динамики начинать, повторы аккордов и схожих элементов не должны звучать одинаково. При повторении каких-либо элементов, необходимо находить новые интонации и акцентировку, динамику и штриховую точность, что позволит придать исполнительскому замыслу большую выразительность и неповторимость.

Только творческий поиск и новые находки позволят сформулировать и развить исполнительское мастерство юных профессионалов на пути покорения вершин музыкального Олимпа.

ПОДГОТОВКА И ЧТЕНИЕ НОТНОГО ТЕКСТА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Бактиярова Марина Владимировна, Миськив Ольга Николаевна
Преподаватели КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных» Управление образования ВКО

Способы подготовки к чтению нотного текста.

Чтение нот с листа очень важный навык для любого музыканта. Тому, что необходимо начинать в самом раннем возрасте, известно давно. Ученик, хорошо читающий с листа, тратит значительно меньше времени для работы над произведением, потому как за несколько проигрываний уже имеет четкое представление о произведении. Чтение нотного текста с листа помогает формированию комплекса исполнительских приемов и навыков. [1,2]

Процесс выработки нотного чтения весьма сложный и долгий, поэтому нужно запастись терпением. Для более легкой и качественной читки нотного текста важна подготовка к ней.

Первый прием – чтение нотного текста без инструмента.

Этот прием помогает более быстрому усвоению нот, так же развиваются внутренне-слуховые качества. На этом этапе преподавателю нужно познакомить ученика со звуками, закономерностями, жанрами и построению музыкальной речи. Так же этот прием является подготовительным этапом к чтению за инструментом.

Второй прием – чтение ритмического рисунка.

Самое важное – это правильно выбранный материал. Сначала нужно научиться определять сильные доли в такте, а только потом добавлять легкие ритмические фигурации, которые периодически повторяются в этом произведении. Чтоб направить внимание ребенка на ритмическое строение произведений, рекомендуется использовать знакомые ему песенки, просить записать ритм, используя различные значки. Например: черточками - чем длиннее длительность, тем длиннее черточка. [3]

Третий прием – вводим слуховые сигналы.

Сигналами могут являться слоги, к примеру «та» – четверть, «ти» – восьмая и так далее. На этом этапе очень важно обращать внимание на паузы. Ученик должен четко усвоить, что в музыке существует «тишина». В этом сможет помочь жест – развести ладони в стороны, который может означать «В руках ничего нет».

Четвертый прием - развитие двигательных навыков.

Способность ориентирования пальцев и рук на клавиатуре без помощи зрения необходимо начинать одновременно с формированием слуховых представлений, до того как ученик встретится впервые с нотной записью. Конечно, просто невозможно полностью убрать контроль зрением при чтении нот, но в процессе упражнений, ученик автоматически получит этот навык. Лучше начинать с более легких пьес, например в песенках, где присутствуют одинаковые ноты, но в разном расположении. Это процесс необходимо продолжить и в более старших классах. Упражнения без зрительного контроля или «в слепую» должны быть подвижными, в характере, а не «сухими». [3]



Пятый прием – начинаем вводить обозначение высоты звука.

Ребенку будет намного легче осознать, что высотная запись это не теоретическая схема, а живые ноты, с которыми он будет знакомиться через пение или игру на инструменте. Очень важно показать ученику не только высоту звука, но и соотношение между звуками. В учебниках сольфеджио, например, начинают обучение с секунды, постепенно увеличивая диапазон. По методике М. И. Глинке начинать следует начинать с терции. Даже зрительно терцию легче и удобнее запомнить. [4]

Польская народная песенка



Поведем итоги подготовки непосредственно к чтению нотного текста:

- предварительное прочтение глазами;
- определение ритмических фигураций
- умение ориентироваться на клавиатуре «в слепую»
- умение ориентироваться и слышать высоту звука.

Чтение нотного текста на инструменте.

Способность свободно читать ноты с листа открывает перед музыкантами широкие возможности. Возможность знакомиться с любым музыкальным

произведением, познавать новое, музицировать. Получение навыка читки текста процесс долгий. Для начала нужно верно выбрать фактуру изложения произведения. Она должна быть близка к фортепианной фактуре. Лучше всего подойдет антифонная запись, так как в работу естественным путем вводятся обе руки. Обе партии имеют одинаковое строение и сложность, но нет прерывания мелодической линии. [4]

Саксонская народная мелодия



Далее нужно подключить самый простой аккомпанемент. Возможно, он будет состоять из одной ноты в такте или интервалом.

Эстонская народная мелодия



Далее можно вводить параллельное движение в октаву и противоположное движение обеих рук.

Нужно помнить, что формирование навыка чтения нот, так же служит и общему развитию ученика, формированию элементарных навыков исполнения. Изучение стилей и форм музыкальных произведений. [4]

Этот процесс не должен ограничиваться начальным этапом обучения. В дальнейшем репертуар будет усложняться, а это значит, что навыки будут совершенствоваться.

Список литературы:

1. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика / Л. А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1937. 95 с.
2. Баренбойм Л. А. Педагогические размышления / Л. А. Баренбойм. - М.: Советская музыка, 1967. 85 с.

3.Брянская Ф. Формирование и развитие навыка чтения нот с листа в первые годы обучения / Ф. Брянская. - Варшава: Секреты фортепианного мастерства, 1976. 65 с.

4. Цатурян К.А. Чтение с листа как метод работы с учащимися-пианистами / К.А. Цатурян. – М.: Владос, 2001. 80 с.

МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ У УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ПО КЛАССУ БАЯНА, АККОРДЕОНА

Мадырова Замира Тлеувна

**Директор КГКП «Детская музыкальная школа Серебрянска»
отдела образования по району Алтай Управления образования
Восточно-Казахстанской области,
преподаватель по классу «Баян, аккордеон»**

Аннотация: В работе рассматриваются вопросы формирования и организации самостоятельной работы учащихся по классу баяна, аккордеона. Определены уровни, формы и типы самостоятельной работы обучающихся. Также описаны виды работы согласно каждому из представленных типов самостоятельной деятельности.

Одно из главных требований к образованию обучающихся на современном этапе является формирование активно мыслящей, самостоятельной личности.

Организация самостоятельной работы учащихся остается актуальной проблемой для всех образовательных систем, в том числе и музыкального обучения, поскольку там перед ними ставится задача отработки исполнительских приемов и навыков, полученных на первых музыкальных занятиях.

Для осуществления самостоятельной подготовки баянистов (аккордеонистов) все чаще применяются музыкально-компьютерные технологии и это, в свою очередь, вызывает необходимость создания методически организованной структуры самостоятельных занятий для начинающих с использованием данных средств.

Вопросами организации самостоятельной учебной деятельности занимались: П. Я. Гальперин, П. И. Пидкасистый, М. Н. Скаткин, Е. Я. Голант, и др. В музыкальной педагогике проблемы самостоятельной работы инструменталистов изучали Л. А. Баренбойм, Г. Г. Нейгауз, Й. К. Гофман и др.

В ряде работ педагогов-музыкантов Л. Г. Арчажникова [1], Л. А. Баренбойм [2], Г. М. Цыпин [3] и др. самостоятельная деятельность учащихся связывается с творческим характером процесса овладения музыкальным мастерством, его сущностью и направленностью. В связи с тем, что формирование самостоятельности музыканта происходит в условиях творческой деятельности и целью имеет творческие достижения, в

музыкальной педагогике утвердилась точка зрения, которая определяет самостоятельность как «творческую самостоятельность». В инструментальном исполнительстве творческая самостоятельность трактуется как способность самостоятельно осуществлять работу над произведением, создавать его образ и характер.

В музыкальной педагогике наблюдаются разные мнения в вопросах самостоятельного выполнения заданий без участия педагога, так как они могут нарушить приобретенные навыки. Поскольку в начале обучения у инструменталистов плохо развит самоконтроль, а мышечные ощущения не подчинены полностью сознанию. С появлением интернета в XX веке стали возможным к просмотру видео-уроки, электронные самоучители, различные сайты, онлайн курсы и популярность в самостоятельной работе обучающихся возросла.

С целью формирования у обучающихся-баянистов (аккордеонистов) необходимых умений и навыков самостоятельной работы следует решить следующие задачи:

1. Определить музыкальные склонности, наличие предыдущего опыта в области музыкального искусства.
2. Сформировать навыки рациональной работы над произведениями.
3. Изучить и проанализировать психолого-педагогическую и научную литературу по проблеме.
4. Изучить и проанализировать состояние работы и условия для формирования умений и навыков сольного и ансамблевого исполнения.
5. Разработать цикл мероприятий, способствующих развитию самостоятельной деятельности.
6. Разработать систему критериев показателей и оценки эффективности работы.

По учебным возможностям обучающихся выделяются 4 уровня самостоятельной продуктивной деятельности:

1. Копирование обучающимися определенных действий по образцу. На данном этапе осуществляется подготовка к самостоятельной работе.
2. Репродуктивная деятельность – точное воспроизведение изучаемого объекта. Как правило, на этом уровне происходит обобщение приемов познавательной деятельности.
3. Продуктивная деятельность - обучающиеся самостоятельно применяют приобретенные знания для решения определенных проблем.
4. Самостоятельная деятельность - в ходе которой происходит перенос знаний решения задач в совершенно новые ситуации.

Все задания обучающимся дают согласно этим уровням, а педагог должен помочь довести как можно больше учащихся до последнего уровня. Для этого необходимо пройти все 3 предыдущих уровня. В соответствии с этим строится учебная программа, содержание которой направлено на развитие познавательных способностей, инициативы в принятии решения творческого мышления. Поэтому, при выборе заданий, нужно свести к минимуму шаблоны выполнения.

По форме самостоятельные работы могут быть индивидуальные, и групповые. В соответствии с уровнями выделяются 4 типа самостоятельных работ:

1. Воспроизводящие - необходимы, чтобы запомнить определенные действия в конкретных ситуациях, формируют фундамент самостоятельной деятельности обучающихся. Задача педагога определить оптимальный объем работы для каждого участника образовательного процесса.
2. Реконструктивные - позволяют находить конкретные способы решения задач применительно к данным условиям задания. Такие задания учат анализу событий, явлений, способствуют развитию мотивации к познанию, развивают мыслительную активность.
3. Эвристические - на этом этапе происходит формирование навыков поиска ответа за пределами известного образца. Здесь проявляется творческая суть личности обучающегося, а бесконечный поиск приобретенных знаний и перенос их в нестандартные ситуации, вырабатывают гибкость, мобильность мыслительных процессов.
4. Творческие работы – представляют собой самый высокий уровень самостоятельной деятельности учащихся. Считается, что умственная деятельность обучающихся при решении творческих задач, во многом аналогична деятельности научных работников.

На практике в работе с учащимися – баянистами (аккордеонистами) каждый тип самостоятельной работы может быть представлен следующими видами деятельности:

1. Изучение музыкального репертуара, работа над теоретической частью включающая в себя первоначальный анализ произведения, поиск ответов на вопросы, обобщение и систематизация всей полученной информации.
2. Выполнение определенных упражнений: тренировочных, реконструктивных, выполняющихся по образцу, рецензирование исполнений других учащихся и др.
3. Выполнение практических работ (участие в конкурсах, определенных мероприятиях).
4. Подготовка рефератов по изучаемым произведениям, внеклассных творческих мероприятий.
5. Групповые задания (например, подготовка концертного мероприятия на отделении).
6. Домашние задания любого формата.

Методы формирования самостоятельной деятельности могут быть дополнены или изменены педагогом с учетом индивидуальных особенностей каждого обучающегося: развитости исполнительских данных, умения работать с техническими средствами, интересом к тому или иному инструментальному направлению. Поэтому формирование навыков самостоятельной деятельности у начинающих учащихся может быть продолжено в разных направлениях, в том числе и в определении особенностей самостоятельной деятельности.

Список литературы

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: кн. для учителя / Л. Г. Арчажникова. - Москва, 1984. - 110 с.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. - Санкт-Петербург, 2017. - 340 с.
3. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика / Г. М. Цыпин. - Санкт-Петербург, 2001. - 320 с.

**СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД АККОМПАНЕМЕНТОМ КАК
АКТУАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМОЙ В КУРСЕ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО
ФОРТЕПИАНО ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ОРКЕСТРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ В
ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

**Студенты Восточно-Казахстанского училища искусств им. народных
артистов братьев Абдуллиных» Токтарова А., Даукенова А.,
руководитель - преподаватель ПЦК «Обязательное фортепиано»
Курепина Регина Валерьевна**

Курс «Обязательного фортепиано» чрезвычайно важен в системе обучения музыканта любой специальности. Его основной задачей является развитие у студентов музыкально-исполнительских навыков, музыкального вкуса, воспитание стилистических представлений, профессиональной грамотности в работе над произведениями разных стилей и жанров. Систематически организованные занятия по фортепиано способствуют развитию музыкального мышления, навыков самостоятельного разбора произведений, чтения «с листа», игры в ансамблях, аккомпанирования, помогает расширению музыкально-художественного кругозора студента. Одной из задач курса является формирование навыков аккомпанемента и концертмейстерских умений, которое, в свою очередь, играет весомую роль в системе музыкально-педагогического образования. Основной целью изучения аккомпанемента является подготовка студента для самостоятельного и творческого ознакомления с нотной литературой, для аккомпанирования по нотам или по слуху любому из возможных солистов (вокалисту, инструменталисту, хору, себе). Аккомпанемент, являясь сопровождением и важной составной частью музыкального произведения, представляет собой целый комплекс выразительных средств, в котором есть гармоническая основа, фактурные фигурации, ритмическая пульсация, тембральное и регистровое соотношение голосов и пр. Одновременно с этим, аккомпанемент имеет сложную организацию, приводящую к смысловому единству и особому художественно-исполнительскому решению. Таким образом, изучение аккомпанемента является в первую очередь художественно-эстетической проблемой, и партия фортепиано, равно как и партия солиста, должна быть понята, прожита и прочувствована исполнителем сквозь призму эмоционального, изобразительного и смыслового содержания. Чем раньше студент научится слышать соотношение солирующей и аккомпанирующей партии - тем активнее будет его слуховое восприятие, более чуткой

музыкальная интуиция. Важно научиться быть гибким, поддерживать солиста не стремясь к главенствующей роли. Педагог обязательно должен помочь проанализировать партию аккомпанемента вместе со студентом, чтобы он всегда умел найти главное в фортепианной фактуре. Прежде чем приступить к работе – обязательно надо изучить партию солиста. Тогда слуховой контроль будет более ответственным, а ансамблевая игра с солистом более слаженной, осмысленной. Точное знание сольной партии – необходимое условие для профессионального исполнения аккомпаниатором произведения в ансамбле с солистом и 50% успеха. Партию солиста нужно не только знать, но суметь сыграть её, выразительно передать все точности настроения. Вместе с тем, аккомпаниатор приобретает опыт чисто специфических особенностей солиста: брать в определённых местах дыхание, «договаривать невысказанное» солистом, выдерживать ферматы и паузы, дослушивать фразы до конца, уметь предугадывать развитие партии инструменталиста, поддерживать необходимый звуковой баланс, соотносить характер, темп, кульминации в аккомпанементе. Очень важно овладеть умению следить одновременно за строчкой солиста и басовым сопровождением, чтобы в нужный момент уметь «поймать» солиста в любом такте произведения, что является трудной задачей, т.к. необходимо здесь быстро ориентироваться в тексте, охватывая весь музыкальный материал, суметь скоординировать мелодию солиста со всей фактурой аккомпанемента. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноценную партию ансамбля. Ориентируясь на вышеизложенное, аккомпаниатор должен целиком и полностью участвовать в создании исполнительской концепции, начиная с работы над нотным текстом и заканчивая балансом звучности и темпоритмом произведения при одновременном контроле за исполнением солиста. Таким образом, очевидна необходимость организации сознания и деятельности исполнителя в соответствии с характером и сутью произведения. Умение слушать сопровождение, вовремя вступать по нотам аккомпанируя солисту, приобретаются постепенно. Начинать обучение лучше с несложных мелодий с простейшим аккомпанементом, постепенно усложняя задачи и нотный материал. Овладение навыкам аккомпанирования в работе с солистом должно быть целенаправленным и систематизированным. В процессе обучения студент должен получить навыки простого аккомпанемента солисту.

Работу над аккомпанементом необходимо выстраивать по этапам. Этапы могут менять свою очередность в зависимости от успешности работы.

1. **Знакомство с произведением** (для студента знакомство с произведением должно состояться в виде исполнения солиста с преподавателем).
2. **Изучение партии солиста** (определить характер музыки, интонационный строй мелодии, местонахождение кульминации, динамический план, в вокальном жанре знакомство с текстом).
3. **Знакомство с фортепианным сопровождением** (определить вид фактуры, её насыщенность, возможные трудности: густота аккордов, «далёкие» басы, аппликатурные проблемы).

4. **Работа над трёхстрочной партитурой** (полезно поиграть строчку солиста и басовую партию фортепиано, расширяя, таким образом, привычный угол зрения).
5. **Исполнение с солистом** (носит характер «первой примерки», постепенно выстраивается звуковой баланс, оговаривается темп, в котором ученик успевает выполнять необходимые цезуры, паузы, акценты, динамические оттенки и т.д.).
6. **Предконцертное исполнение** (приспособление к роялю, поиск звукового баланса, местонахождение солиста на сцене).
7. **Концерт** (итог проделанной работы).

Изучая специфику работы над аккомпанементом приходится играть с вокалистами, инструменталистами. Остановимся на особенностях исполнения аккомпанемента с инструменталистами на примере работы со струнными и духовыми инструментами.

Игра в ансамбле вообще, а со струнными смычковыми инструментами в частности способствует развитию у музыканта творческой исполнительской активности, развивает музыкальный вкус. Работая над произведениями струнного репертуара, прежде всего, следует указать на певучую мелодическую природу этих инструментов. Струнное легато - это «осуществление мягкого, округлого, непрерывного потока звуков», что развивает в аккомпаниаторе такие особенности звучания как слитность, непрерывность, выразительность, заставляет искать специфические приемы звукоизвлечения. Существует много различных способов, так называемых штрихов, которые применяют при игре на скрипке. «Струнные штрихи» в основном отличаются друг от друга степенью протяженности или кратковечности, напевности или остроты звучания. Знакомясь со штрихами, также важно учитывать степень звукового насыщения фортепианного сопровождения в зависимости от тембра солирующего инструмента. При аккомпанементе скрипки, возможно более яркая звучность, чем при аккомпанементе альту и виолончели. Особое место на струнных инструментах занимает *pizzicato*, звуки *pizzicato* неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. Аккомпаниатору приходится пользоваться левой педалью. Одним из основных штрихов является *detache*. В отличие от связного *legato*, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. На фортепиано - этого штриха нет, но есть тождественный ему вид штриха - *non legato*. Аккорды, извлекаемые скрипачом, звучат немного с оттяжкой. Существует даже такое словосочетание в обиходе «сломать аккорд», чтобы охватить одновременно все струны, струннику приходится совмещать в своем арсенале несколько движений, поэтому начало аккорда берется за счет предыдущей доли. Это должен знать аккомпанирующий и не спешить играть сразу свой текст а играть сопровождение немного позже, чтобы не разойтись в партии с солистом. Флажолет (*flageolet*) – своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом. Требуется определенных навыков и тренировки в достижении чистой интонации. Во время его звучания, для соблюдения звукового баланса, сопровождение должно звучать тише. Средства для достижения разнохарактерного *staccato* на струнных в некоторой степени аналогичны фортепианному. Имеют специальные обозначения: *spiccato*, *sautille*,

martle и другие. Кроме всего прочего, аккомпаниатор может пользоваться педалью, но особо тщательно продумать её применение. Смена педали должна производиться, в полном контакте с гармоническим составом звуковой струнной партии, не внося в неё смыслового диссонанса. Следующим этапом является работа над синхронностью звучания. Важно держать взятый темп, и при необходимости, легко переключаться на новый, преодолевая инертное желание остаться в прежнем, обладать правильным «глазомером» для соблюдения пропорций при изменении темпа, иметь «темповую память», нужную при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу. Синхронность звучания, прежде всего, зависит от одновременного вступления солистов. Солист за миг до начала вскидывает смычок («струнное дыхание», ауфтакт) и этим жестом предупреждает всех о начале игры. Следующее за этим движение - опускание смычка на струны, подхватывается всеми. В результате звучит одновременное вступление которое достигается путем многократных репетиций. Так же важно и одновременное окончание звучания. Не одновременно снятый аккорд, производит такое же неопрятное впечатление, как и не одновременно взятый. При этом снова всё внимание на солиста - по его жесту – сигналу одновременно заканчивается игра. Одна из непростых задач - выработать координацию движений при совместном исполнении трудных технических элементов. Далее следует вид работы над динамикой в ансамблевом исполнении. Динамика (изменение силы, громкости звучания) – одно из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамических оттенков помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Во многом динамический план зависит от стиля и времени написания произведения. Первое о чем надо помнить аккомпаниатору – это соблюдение звукового баланса, особенно, если произведение начинается с фортепианного вступления. Кроме того во вступлении надо взять правильный темп, иначе фортепианное начало может оказаться в одном темпе, а вступление солиста – в другом. Поэтому перед тем, как начать исполнение, надо сосредоточиться и мысленно пропеть первые такты струнной партии в условленном с солистом темпе. Так же в каждой пьесе нужно определить «опорные точки», к которым солист может возвратиться или от которых он может продолжить играть произведение. Эти «опорные точки» должны быть чётко установлены и испробованы в последних репетициях перед выступлением, чтобы аккомпанирующий мог «поймать» солиста и приспособиться к нему.

Знакомясь с произведениями для духовых инструментов, важно знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Артикуляция, то есть произношение различных слогов - условно, так как произносить тот или иной слог при исполнении практически невозможно, но условность эта нужна - она ориентирует исполнителя и помогает ему в правильном оформлении звука. Атакой принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха, почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды.

Разновидность атаки зависит от характера движения языка - энергичного или плавного. В исполнительской практике духовиков применяются два основных вида атаки: твердая и мягкая, а также еще существует вспомогательная или комбинированная и фрикативная. В зарождении звука определяющая роль принадлежит языку, но в ведении звука она принадлежит воздушной струе, выдыхаемой исполнителем в инструмент. Исполнительское дыхание является одним из основных выразительных средств музыканта – духовика. Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки и степени напряжения губных мышц (амбушюра), но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенным в канале инструмента. Аккомпаниатору нужно обратить внимание на важную роль ощущения воображаемой дирижерской руки, момента взятия дыхания солистом чтобы иметь точное представление темпа. В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы афтактом. Важнейшим условием ансамблевой игры с любым солистом является единство фразировки, как при одновременном проведении тематического материала, так и при разновременном его звучании. Следует прорабатывать и оговаривать с солистом такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста (амбушюра). Большое значение в искусстве фразировки имеет правильное выделение кульминаций, то есть моментов наивысшего напряжения, обычно совпадающих с вершинными точками мелодии. Ритм – один из центральных элементов музыки. Все мы знаем, что игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, помогает студенту выработать технические навыки, учит слушать партнёра, учит музыкальному мышлению. Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, специфической акустической природой, поэтому у одних из них более широкий динамический диапазон а у других - более узкий. Широкими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе. Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью, и насыщенностью. Аккомпанирование духовым инструментам предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п.

Основываясь на вышеизложенном материале, можно отметить, что в работе над аккомпанементом с оркестровыми инструментами есть как отличительные особенности (штрихи, приемы звукоизвлечения, дыхание, афтакт), так и единые (фразировка, агогика, стилистические особенности

произведений). Занятия аккомпанементом позволяют значительно расширить репертуарные рамки музыканта и разнообразно проявить себя в общении с инструментом, формированию интереса к особому, увлекательному виду творчества – аккомпанированию голосу или какому – либо инструменту. На уроках аккомпанемента студенты знакомятся с различными музыкальными инструментами, спецификой их звучания, техническими возможностями, приёмами звукоизвлечения, учатся различать тембры голосов, узнают их диапазон, звуковые (силовые) возможности и особенности, знакомятся с лучшими образцами отечественной и зарубежной инструментальной, вокальной музыки.

Список литературы:

1. Концертмейстерский класс. – М.: Музыка, 2002. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. Л.: Музыка, 1972.
2. «Музыкальная психология»: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997.
3. Основы ансамблевой техники – М.: Музыка, 1971.
4. О работе концертмейстера / Моск. конс., ред.-сост. Смирнов. - М.: Музыка, 1974
5. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» - М.: Музыка, 1996.
6. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1962.
7. Берлянчик М.М. Некоторые вопросы педагогической практики студентов оркестрового факультета. // Проблемы совершенствования педагогической практики на исполнительских факультетах музыкальных вузов. Вып. 102. М.: Музыка, 1988.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТРУННИКА

Преподаватель ПЦК «Струнные инструменты»

Восточно-Казахстанского училища искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных Сулейменова Альмира Рафиковна

Организация и методика самостоятельных домашних занятий учащегося струнного отделения представляет собой одну из кардинальных проблем педагогики. Можно с полным основанием утверждать, что качество домашних занятий, в конечном счете, определяет собой результативность методов обучения, ведь именно в самостоятельных занятиях наиболее непосредственно осуществляется процесс роста молодого музыканта и приобретения им профессионально - исполнительских навыков.

Задача педагога не только обучать игре, но и воспитывать навыки самостоятельной творческой работы, постоянно направляя и контролируя организационную и качественную сторону домашних занятий.

Я – преподаватель виолончели с 20-летним стажем. За годы работы я часто сталкивалась с тем, что учащиеся, поступившие в училище, не умеют заниматься самостоятельно. Из собственного опыта, я знаю, что научить учащегося заниматься самостоятельно и не навредить ему при этом – первоочередная задача педагога. Для это нужно создать необходимые условия (окружающая среда, правильное использование методов и приёмов работы, учёт индивидуальных особенностей учащегося) и средства (слайды, иллюстрации, диски с классической музыкой, нотная литература и наличие хороших музыкальных инструментов).

На сегодняшний день наблюдения показывают, что в педагогической среде все еще живут так называемые «натаскивания», при которых обучаемые слепо подражают своему педагогу, механически следуя его указаниям. В самостоятельной работе таких учащихся обнаруживается полнейшая беспомощность. Такое положение никак нельзя признать нормальным. Способность, активное стремление к приобретению навыков, умений, знаний развивается, прежде всего, в самостоятельной работе учащегося.

Под системой домашних занятий следует понимать такую организацию и методику проведения их, которая ставит своей целью наиболее продуктивное использование рабочего времени.

Домашние занятия учащегося представляют зачастую картину полной бессистемности, пустой траты времени. Причина указанного явления не всегда кроется в недобросовестном отношении ученика к домашним занятиям. Чаще всего здесь виной неумение правильно построить свои занятия, отсутствие ясного представления о целях и методах работы, отсутствие направляющей творческой мысли, без которой занятия приобретают формальный характер, сводясь, в лучшем случае, к проигрыванию в замедленном темпе с исправлением случайных ошибок.

Для нормального развития и укрепления исполнительского аппарата, необходимо составить режим дня. Схема его может быть разнообразной. Это дисциплинирует учащегося, его психику. Практика показывает, целесообразнее всего заниматься в утренние часы, и не менее 5-6 часов с перерывами.

Для развития самостоятельного творчества, необходимы определенные знания, навыки и умения, способы деятельности, которым ученик обучается непосредственно на уроке, а после, приобретенные навыки, использует для самостоятельных занятий дома.

Признаками самостоятельной деятельности является внимание ученика к средствам выразительности в музыке, умение переносить усвоенное в собственную новую деятельность, применять для решения новых задач.

Мы требуем от учащегося внимания потому, что внимание и сосредоточенность мысли в процессе работы есть, по существу, уже начало этого процесса, оно связывается на практике с предварительной слуховой, ритмической, эмоциональной настройкой перед исполнением, а также с принятием требуемого положения тела, рук для выполнения игровых движений. Сосредоточение внимания означает всемерную активизацию

музыкального слуха - основного контролирующего направляющего фактора при игре на инструменте.

Параллельно с развитием функции внимания идёт развитие памяти, значение которой в процессе обучения едва ли может быть переоценено. Здесь подразумевается кроме музыкальной памяти, в обычном значении этого слова, ещё и способность к запоминанию исполнительских приёмов, движений и связанных с ними психофизических ощущений.

В педагогической практике мы нередко сталкиваемся с тем, что ученик забывает данные ему на уроке указания. Во избежание этого педагог должен позаботиться о том, чтобы указание было воспринято не формально, чтобы ученику был ясен практический смысл его и конечная художественная цель, к которой оно направлено. Тогда запоминание будет надёжным.

В результате самостоятельной работы у учащихся развиваются способности к музыкальной деятельности. У них развивается эстетическое восприятие музыки, понимание формы, композиции и содержания. Они становятся самостоятельными, способными проявить творчество, создать интересный, выразительный, яркий музыкальный образ. Все это свидетельствует о том, что в процессе обучения музыкальной деятельности осуществлялось их эстетическое воспитание.

Естественно, что главным стержнем в возбуждении интереса является конечная музыкально - художественная цель, к которой стремится учащийся; именно эта цель придаёт подлинный смысл, значение и оправдание его усилиям, мобилизует его волю и творческую активность, помогает успешно преодолеть самые трудные и, подчас, неприятные этапы черновой работы, неизбежные в занятиях на инструменте. В дальнейшем, в результате более или менее длительного изучения музыкального или технического материала, благодаря сознательным усилиям, тренировке и запоминанию, вырабатывается исполнительский навык, приобретающий черты автоматизма. Однако из этого не следует, что автоматизм представляет собой нечто, граничащее с бездумным, отвлечённым и лишённым всякого участия сознания состоянием играющего. «Мне представляется, что играть автоматически вообще невозможно. Играющий, на струнном инструменте в особенности, не может играть, не слушая себя, не направляя своих движений и не контролируя своей игры». (А. И. Ямпольский)

Основной формой самонаблюдения и самопроверки, как во время музыкального исполнения, так и в процессе самостоятельных занятий является контроль музыкального слуха. Зрительный контроль, т. е. наблюдение за внешней формой выполнения игровых движений, может иметь существенное значение на известном этапе работы, связанном с усвоением новых для учащегося исполнительских приёмов.

Таким образом, необходимо с детства приучать ученика к тому, что искусство требует постоянного и упорного труда, что совершенство в исполнении рождается лишь в процессе большой и длительной работы. Конечно, не всегда труд, а тем более самостоятельная работа заинтересовывает ученика, но стремиться к этому очень важно. Одна из первых задач педагога-

музыканта – воспитать в ученике любовь к работе за инструментом и интерес к самому процессу исполнения. Со стороны учителя следует добиваться умения убедительно показать, к каким музыкальным результатам приводит хорошо проделанная домашняя работа и обязательно поощрять за ее успешное выполнение. Очень важно живым примером на уроке показать учащемуся, что значит по-настоящему работать над выполнением какой-либо трудности, тем самым вовлекать его в процесс самостоятельной работы.

Все эти общие пожелания реализуются по-своему с каждым индивидуально. Тем не менее, они носят принципиальный характер и служат своего рода основной установкой, которая поможет найти верный подход к

Проблемы развития навыков самостоятельной работы у учащихся всегда будут современными и актуальными, будут волновать педагогов разных поколений, заставляя их искать всё более действенные и продуктивные методы воздействия на учеников с целью воспитания в них осознанного и оптимально рассчитанного по времени подхода к организации работы дома.

Литература

1. М.Э. Фейгин «Индивидуальность ученика и искусство педагога». М.1975.
2. М.Н. Баринова «О развитии творческих способностей ученика». М.1975.
3. С.С. Ляховицкая « О педагогическом мастерстве». Л.1963.

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ РЕБЁНКА

Шаламова Александра Сергеевна

**Студентка 4 курса ПЦК «Русские народные инструменты» и
преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных»
руководитель - Родионова Ирина Ивановна**

Музыкальное образование и воспитание является одной из форм эстетического воспитания, цель которого – формирование способности воспринимать, ценить и создавать прекрасное, и кроме этого, является частью общего процесса, который направлен на формирование гармонично развитой личности. Поэтому неправильно было бы рассматривать их как отдельную отрасль знаний. Замечено, что дети, которые занимаются музыкой, успешнее справляются с процессом обучения в общеобразовательной школе. А многочисленные исследования подтверждают наличие у талантливых музыкантов разносторонних способностей в различных областях науки.

Принцип музыкального образования предполагает наличие массового (общего) музыкального воспитания и образования, которое в свою очередь делится на общехудожественное и профессиональное. Первое реализуется на уроках музыки в общеобразовательных школах, второе – в специальных учебных заведениях (ДМШ, ДШИ, колледжи, ВУЗы).

Музыкальная школа является одной из основных отраслей распространения музыкальной культуры. Цель – сделать занятия музыкой доступными не только детям, которые продолжают обучения в профессиональных колледжах и высших учебных заведениях. Ведь музыкальное образование должны получать и те дети, которые не изберут музыку своей профессией, но каждый из них станет грамотным любителем музыки, активным слушателем, а так же получит навыки для домашнего музицирования.

В современном мире ребенок получает множество музыкальных впечатлений из различных источников. Их приносят различные сайты в интернете, телевизор. Не все эти впечатления могут оказывать благоприятное воздействие на психику ребёнка. А ведь именно в детстве закладывается база предпочтений и художественного вкуса, эстетического восприятия мира, его художественных пристрастий. Несколько десятилетий назад считалось нормой обязательное обучение ребенка в музыкальной школе. На сегодняшний день большинство родителей предпочтут нанять репетиторов по математике, физике, английскому языку, отодвигая на второй план духовное развитие ребёнка. Конечно, это явление понятное. Современный мир диктует жесткие условия, и в создавшихся условиях музыка и искусство занимают далеко не первое место. Значительно важнее, по мнению родителей, получить профессию, способную обеспечить материальный достаток в будущем. Ещё раз подчеркну, что это оправдано современной жизнью, и таких родителей понять можно. Но ведь если не уделять внимания развитию у ребёнка эмоциональной сферы, он может превратиться в подобие робота – не будет уметь любить, мечтать, сопереживать, выражать свои чувства и эмоции. Не стоит забывать, что получая навык игры на любом музыкальном инструменте, ребёнок учится передавать эмоции и чувства, которые заложил композитор. Он учится понимать музыкальные звуки, и то, что они несут, учится доброте и душевному отклику на различные явления. Ребёнок учится проявлять различные эмоции, что в нашем современном мире просто необходимо. Большинство детей неэмоциональны, необщительны из-за того, что много времени уделяют различным гаджетам. При занятиях музыкой развивается ассоциативное мышление, воображение, ребенок учится мыслить музыкальными образами, учится чувствовать прекрасное.

Занятия музыкой благотворно сказываются на развитии интеллекта ребенка. В результате исследований доказано, что занимаясь на музыкальном инструменте, ребёнок начинает лучше и быстрее мыслить, так как в работу активно включаются оба полушария головного мозга. Также отмечено благотворное воздействие акустических волн классической музыки на здоровье людей.

Хочется сказать и о том, что в современной жизни нам необходимо проявлять дисциплину и характер, волю и трудолюбие. В воспитании этим качеств характера также огромна роль занятий музыкой. Ведь овладение навыками игры на любом музыкальном инструменте дело не одного занятия, дня или месяца. Это кропотливая, ежедневная, упорная работа. И ребёнок в

процессе этой работы учится преодолевать трудности, добиваться цели, несмотря на препятствия и неудачи. И даже если ребёнок не пошёл по профессиональному пути музыканта, а просто окончил музыкальную школу, время обучения не потрачено впустую. За это время он получил основной жизненный навык – много и плодотворно трудиться.

На каком бы инструменте ребенок не занимался, ему приходится выполнять сразу несколько задач одновременно, ведь каждая рука может вести свою мелодию и ребёнку приходится контролировать их одновременно. Исследования показали, что у детей занимающихся музыкой улучшается мелкая моторика рук и координация движения. А это ведет к улучшению связей различных центров мозга, которые управляют движениями. Таким образом, развивается еще и пространственное мышление, и, как следствие, развитие логической памяти и даже развитие математических способностей и успешности изучения технических наук! Ведь любое музыкальное произведение имеет свою структуру и для того, чтобы исполнить, необходимо понять строение исполняемого.

Решению воспитательных задач способствует общение в коллективе. Дети, занимаясь общим делом, учатся радоваться успехам других детей и сопереживать неудачам, поддерживать благоприятный психологический климат в коллективе. Занятия музыкой сближают учеников и их родителей, это дополнительный повод общения с детьми на музыкальные темы, повод для совместных походов на концерт, в театр.

Хотелось бы подчеркнуть важность музыкальных выступлений на формирование устойчивой психики ребёнка. Такие выступления учат справляться со страхом, неуверенностью в собственных силах, чувствовать удовлетворенность от определённой деятельности, способствуют формированию высокой самооценки.

Таким образом, значение музыкального образования в развитии личности ребёнка огромное. Это один из главных факторов, влияющих на формирование духовного облика гармонично развитой личности. Занятия музыкой планомерно развивают все виды восприятия: слуховое, ритмическое, зрительное. Развиваются все виды памяти: логическая, зрительная, слуховая, эмоциональная, двигательная. Также развивается мышление.

В связи с вышесказанным становится очевидным необходимость использования воспитания средствами музыки для формирования гармоничной личности ребёнка.

Список литературы:

1. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов-на-Дону, 2002.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М.: Таланты-XXI век, 2004.
3. Матонис В.П. Музыкально-эстетическое воспитание личности. – М.: «Академия», 1988.
4. Петрушин В. Музыкальная психология. – М., 1997.

РАЗВИТИЕ НАВЫКА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ УЧАЩИХСЯ ПО КЛАССУ СКРИПКА

Величкина - Давлетчина Екатерина Николаевна

Педагог ступени дополнительного образования КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» управление образования ВКО

Одно из главных условий к обучению учащихся на современном этапе является формирование активно мыслящей, самостоятельной личности.

Создание самостоятельной деятельности учащихся остается актуальной проблемой для всех образовательных систем, в том числе и уровня музыкальных школ, поскольку там перед учащимися ставится задача первоначальной отработки исполнительских приемов и навыков.

Для осуществления самостоятельной подготовки учащихся все чаще применяются музыкально-компьютерные технологии и это, в свою очередь, вызывает необходимость создания определенной выстроенной методической системы самостоятельных занятий для начинающих с использованием данных средств.

Вопросами организации самостоятельной учебной деятельности занимались: П. Я. Гальперин, П. И. Пидкасистый, М. Н. Скаткин, Е. Я. Голант, и др. В скрипичной педагогике проблемам организации самостоятельной деятельности обучающихся посвятили свои работы И. А. Лесман, Л. С. Ауэр, А. И. Ямпольский.

В ряде работ педагогов-музыкантов Л. Г. Арчажниковой [1], Л. А. Баренбойма [2], Г. М. Цыпина [5] и др. самостоятельная деятельность учащихся взаимосвязана с творческим овладением музыкального искусства, его спецификой и направленностью. Поскольку формирование самостоятельной подготовки учащегося - музыканта на начальном этапе проходит в творческой атмосфере, где цель это приобретение творческих достижений, то в музыкальной педагогике говорят о таком понятии как «творческая самостоятельность». В сфере инструментального исполнительства понятие «творческая самостоятельность» предполагает наличие у учащихся способности самому проводить работу над изучаемым произведением, создавая его художественный образ и решая технические трудности.

В скрипичной педагогике наблюдаются разные мнения в вопросах самостоятельного выполнения заданий без участия педагога, так как они могут нарушить приобретенные навыки, поскольку в начале обучения у скрипачей плохо развит самоконтроль, а мышечные ощущения не подчинены полностью сознанию. С появлением интернета в XX веке стали возможны к просмотру видео-уроки, электронные самоучители, различные сайты, онлайн курсы и популярность в самостоятельной работе обучающихся возросла.

С целью формирования у обучающихся-скрипачей необходимых умений и навыков самостоятельной работы следует решить следующие задачи: *определить* музыкальные склонности, наличие предыдущего опыта в области музыкального искусства, *сформировать* навыки рациональной работы над

скрипичными произведениями, *изучить* и проанализировать психолого-педагогическую и научную литературу по проблеме, *изучить* и проанализировать состояние работы и условия для формирования умений и навыков инструментального исполнительства, *разработать* цикл мероприятий, способствующих развитию самостоятельной деятельности, *разработать* систему критериев показателей и оценки эффективности работы.

По учебным возможностям обучающихся выделяются 4 уровня самостоятельной продуктивной деятельности:

5. Копирование обучающимися определенных действий по образцу. На данном этапе осуществляется подготовка к самостоятельной работе.

6. Репродуктивная деятельность – точное воспроизведение изучаемого объекта. Как правило, здесь ученик пробует обобщить полученную информацию.

7. Продуктивная деятельность - обучающиеся самостоятельно применяют приобретенные знания для решения определенных проблем.

8. Самостоятельная деятельность - в ходе которой происходит перенос знаний решения задач в совершенно новые ситуации.

Все задания обучающимся дают согласно этим уровням, а педагог должен помочь довести как можно больше учащихся до последнего уровня. Для этого необходимо пройти все 3 предыдущих уровня. В соответствии с этим строится учебная программа, содержание которой направлено на развитие познавательных способностей, инициативы в принятии решения творческого мышления. Поэтому, при выборе заданий, нужно свести к минимуму шаблоны выполнения.

По форме самостоятельные работы могут быть индивидуальные, и групповые. В соответствии с уровнями выделяются 4 типа самостоятельных работ:

5. Воспроизводящие - необходимы, чтобы запомнить определенные действия в конкретных ситуациях, формируют фундамент самостоятельной деятельности обучающихся. Задача педагога определить оптимальный объем работы для каждого участника образовательного процесса.

6. Реконструктивные - позволяют находить конкретные способы решения задач применительно к данным условиям задания. Такие задания учат анализу событий, явлений, способствуют развитию мотивации к познанию, развивают мыслительную активность.

7. Эвристические - на этом этапе происходит формирование навыков поиска ответа за пределами известного образца. Здесь проявляется творческая суть личности обучающегося, а бесконечный поиск приобретенных знаний и перенос их в нестандартные ситуации, вырабатывают гибкость, мобильность мыслительных процессов.

8. Творческие работы – представляют собой самый высокий уровень самостоятельной деятельности студентов. Считается, что умственная деятельность обучающихся при решении творческих задач, во многом аналогична деятельности научных работников.

На практике в работе с учащимися-скрипачами каждый тип самостоятельной работы может быть представлен следующими видами деятельности:

7. Изучение скрипичного репертуара, работа над теоретической частью включающая в себя первоначальный анализ произведения, поиск ответов на вопросы, обобщение и систематизация всей полученной информации.

8. Выполнение определенных упражнений: тренировочных, реконструктивных, выполняющихся по образцу, рецензирование исполнений других учащихся и др.

9. Выполнение практических работ (участие в конкурсах, определенных мероприятиях).

10. Подготовка рефератов по изучаемым произведениям, внеклассных творческих мероприятий.

11. Групповые задания (например, подготовка концертного мероприятия на отделении).

12. Домашние задания любого формата.

Применяемые методы для развития и формирования самостоятельности могут дополняться и изменяться педагогом с учётом индивидуальности учащихся: особенности их исполнительских навыков, владения техническими средствами, наличия заинтересованности к определенному направлению в музыкальном исполнительстве. В связи с этим, развивать и формировать навыки самостоятельности у начинающих учащихся скрипичной школы необходимо в разных направлениях.

Список литературы

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: кн. для учителя. Москва, 1984. 110 с.

2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Санкт-Петербург, 2017. 340 с.

3. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. Санкт-Петербург, 2001. 320 с.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА МУЗЫКАНТОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Шаламова Александра Сергеевна

студентка ПЦК «Русские народные инструменты»,

руководитель - Бедарева Наталья Петровна,

**преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»**

Современные тенденции модернизации системы образования способствуют подготовке квалифицированных специалистов нового поколения. Уровень и качество профессионального образования должен гарантировать удовлетворение запросов потребителей образовательных услуг.

Качественная профессиональная подготовка является фактором социальной защищенности молодого специалиста в новых социально-экономических условиях. Профессиональная деятельность выпускника музыкального училища инструментальной специальности сочетает педагогику, искусство, культурный, духовно- нравственный, исполнительский опыт. Квалифицированный выпускник должен не только иметь качественную подготовку по специальности, отвечающую современным требованиям образовательного стандарта, но и постоянно заниматься самообразованием, углублять свои профессиональные и общекультурные знания и умения.

Специфика деятельности музыканта заключается в многопрофильности и полифункциональности. Профессиональные знания, умения, навыки должны находиться в единстве с педагогическими знаниями. Молодой специалист должен быть разносторонне образованным. Востребованность молодых специалистов инструментальных специальностей можно проследить по нескольким направлениям деятельности:

1) Преподаватель и воспитатель

Эта сфера деятельности музыканта охватывает общее музыкально - эстетическое развитие подрастающего поколения, обучение игре на музыкальных инструментах и музыкальному искусству. Данный раздел деятельности основан на овладении комплексом педагогических, психологических знаний, знаний музыкальной педагогики и психологии музыкальной деятельности, методике преподавания специальных дисциплин.

2) Музыкант-организатор досуга

Деятельность в качестве аккомпаниатора инструментальному солисту или вокалисту, хору, хореографическому ансамблю. Аккомпаниаторская деятельность имеет широкий смысл: способность быть партнером, единомышленником солиста, но, когда необходимо стать руководителем, лидером. В деятельности аккомпаниатора объединяются психологические, творческие функции. Искусство аккомпанемента требует высокого профессионального мастерства, художественной культуры и особого призвания. В профессии аккомпаниатора много составляющих: музыкальная, педагогическая, психологическая, дирижёрская, режиссёрская. Современный аккомпаниатор должен знать и уметь многое. Ансамбль - это совместная работа

двух и более музыкантов, каждый из которых является равноправным участником творческого процесса. Формирование профессиональной мобильности является важнейшим компонентом профессионального мастерства музыканта - аккомпаниатора, так как дает возможность обогатить музыкальные знания, повысить уровень исполнительской оснащенности, обеспечить развитие личностных качеств, позволяющих вести многопрофильную аккомпаниаторскую деятельность. Данная сфера деятельности основана на показе исполнительской работы на различных сценических площадках, организации и подготовки творческих проектов в области музыкального искусства, пропаганде достижений музыкального искусства и культуры.

3) Музыкант - сольный исполнитель или ансамблист

Инструментальная подготовка - это основа профессиональной деятельности музыканта. Исполнительская деятельность является базой всех профессиональных данных молодого специалиста. Практика показывает, что узкая исполнительская специализация не может эффективно способствовать решению тех общеобразовательных задач, которые ставятся перед молодыми музыкантами на современном этапе развития общества.

Профессионально - исполнительские качества музыканта основываются на умении воспринимать музыку через постижение её содержания и последующим воплощением в конкретном звучании на инструменте. Исполнение программы требует устойчивости внимания. Достигнуть этого помогает неустанная забота о внутренней логике музыкального развития, стремление как можно ярче воплотить слышимый внутренним слухом образ. Необходимо постоянно работать над совершенствованием исполнительского мастерства. Предпосылкой является критическая оценка уровня собственных исполнительских средств, анализ своих сильных и слабых сторон, умение подтягивать слабые звенья и широко использовать уже имеющиеся навыки и способности. За период обучения в училище необходимо овладеть основными стилями прошлого и настоящего. Изучение разнообразных сочинений позволит молодому специалисту самостоятельно подготовить к публичному исполнению произведений любого стиля и жанра. Нормой завершения художественной работы над сочинением должно быть публичное выступление. Высокий технический и художественный уровень, навыки игры в ансамбле, обширный репертуар сольных произведений и произведений ансамблевого исполнения, применение теоретических знаний в музыкально - исполнительской деятельности способствуют успешному выполнению задач данной сферы.

Выбор основного направления деятельности молодой специалист делает, как правило, после окончания музыкального училища. Качественные знания, высокий уровень профессиональной подготовки, инновационность и опора на традиции национальной музыкальной школы, позволят молодому специалисту соответствовать требованиям современного общества и проявить себя по всем направлениям деятельности музыканта.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВОООБРАЖЕНИЯ И МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ПОСРЕДСТВОМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Денисова Оксана Викторовна

**преподаватель по классу аккордеона, заместитель директора по УР
КГКП «Детская музыкальная школа п.Глубокое» отдела образования по
Глубоковскому району УО ВКО**

Направленное формирование целостной учебной деятельности, развитие тесно связанных с ней интеллектуальных и познавательных сил учащихся является сегодня ведущей линией обновления образовательной практики. На первый выходят и оцениваются не столько сами знания, сколько средства, инструменты самостоятельного приобретения, углубления и обновления знаний, независимо от того, к какой предметной области они принадлежат. О необходимости такого подхода к организации процесса обучения педагоги начали говорить давно. Так, например, В.Ф. Одоевский ещё в XIX веке призывал наставников молодого поколения: «Не передавайте ребёнку знание, но старайтесь, чтобы он получил способность сам доходить до него» [4, с. 29]

Одним из возможных средств формирования творческого подхода к развитию воображения и мышления детей может и должна стать детская игра. Именно в процессе игровой деятельности ребёнок способен наиболее полно раскрыться, проявить свои природные творческие способности.

Всем педагогам известно, что в жизни младшего школьника игра занимает важное место в развивающей и развивающейся деятельности, а при условии методически грамотного подхода к игровой ситуации способна стать универсальным средством, обеспечивающим широкий комплекс психолого-педагогических влияний на процессы развития, обучения и воспитания детей.

Известно, что детскому возрасту соответствуют две основные формы деятельности: игровая и учебная. При этом считается, что игра является ведущей формой деятельности в дошкольном детстве, а для младшего школьного возраста ведущей становится учебная деятельность, хотя психологи и педагоги не отвергают возможность игровой деятельности.

Игра, наряду с трудом и ученьем – один из основных видов деятельности человека, удивительный феномен нашего существования. Игра – это вид деятельности в условиях ситуаций, направленных на воссоздание и усвоение общественного опыта, в котором складывается и совершенствуется самоуправление поведением.

Игру, как метод обучения, передачи опыта старших поколений младшим, использовали с древности. Широкое применение игра находит в народной педагогике, в дошкольных и внешкольных учреждениях. В современной школе игровая деятельность используется в качестве самостоятельных технологий для освоения понятия, темы и даже учебного предмета.

Понятие «игровые педагогические технологии» включает достаточно обширную группу методов и приёмов организации педагогического процесса в форме педагогических игр.

В отличие от игр вообще, педагогическая игра обладает существенным признаком – чётко поставленной целью обучения и соответствующим ей педагогическим результатом, которые могут быть обоснованы, выделены в явном виде и характеризуются учебно-познавательной направленностью.

Игровая форма занятий создаётся на уроках при помощи игровых приёмов и ситуаций, которые выступают как средство побуждения, стимулирования учащихся к учебной деятельности [3, с. 51-52].

Игровая деятельность должна быть положена в основу воспитания детей, особенно на первых ступенях художественного развития ребёнка. Поэтому возникает проблема поиска взаимосвязи учебной и игровой деятельности на начальном этапе обучения. Особенно важно это обстоятельство учитывать в процессе развития творческого потенциала ребёнка: необходим поиск таких средств и методов педагогического воздействия, которые способствовали бы естественному протеканию творческого процесса [5, с. 61].

Принцип активности ребёнка в процессе обучения был и остаётся одним из основных в дидактике. Под этим понятием подразумевается такое качество деятельности, которое характеризуется высоким уровнем мотивации, осознанной потребностью в усвоении знаний, умений, результативностью и соответствием социальным нормам.

Такого рода активность сама по себе возникает нечасто, она является следствием целенаправленных управленческих педагогических воздействий и организации педагогической среды, то есть применяемой педагогической технологии. Любая технология обладает средствами, активизирующими и интенсифицирующими деятельность учащихся, в некоторых же технологиях эти средства составляют главную идею и основу эффективности результатов. К таким технологиям можно отнести игровые технологии, проблемное обучение, коммуникативные технологии, и другие [3, с.50].

В настоящее время, благодаря развитию психологии и других смежных наук, на первый план выдвинулся круг проблем, направленных на активизацию внутренних ресурсов ребёнка и, в первую очередь, на развитие творческого воображения, мышления, фантазии, которые необходимы, как для активного восприятия произведений музыкального творчества, так и в повседневной жизни человека. Совершенно очевидно, что необходимой предпосылкой этого является развитое ассоциативное мышление. Считается, что дарование в науке и в искусстве есть высокоразвитая способность личности устанавливать внутренние связи и взаимоотношения между разнородными, далеко отстоящими друг от друга явлениями, образами, представлениями [2,с.37]. Поэтому одной из действенных форм развития творческого воображения и мышления младших школьников в музыкальной педагогике является игра.

Игра – это такой вид деятельности, результатом которого не становится производство какого-либо материального или идеального продукта (за исключением деловых и конструкторских игр взрослых людей и детей). Игры

часто имеют характер развлечения, преследуют цель получения отдыха. Иногда игры служат средством символической разрядки напряжённостей, возникших под влиянием актуальных потребностей человека, которые он не в состоянии ослабить иным путём.

Существует несколько типов игр: индивидуальные и групповые, предметные и сюжетные, ролевые и игры с правилами. Индивидуальные игры представляют собой род деятельности, когда игрой занят один человек, групповые – включают несколько индивидов. Предметные игры связаны с включением в игровую деятельность человека каких-либо предметов. Сюжетные игры разворачиваются по определённому сценарию, воспроизводя его в основных деталях. Ролевые игры допускают поведение человека, ограниченное определённой ролью, которую в игре он берёт на себя. Наконец, игры с правилами регулируются определённой системой правил поведения их участников. Нередко в жизни встречаются смешанные игры: предметно-ролевые, сюжетно-ролевые, сюжетные игры с правилами и т.п. Отношения, складывающиеся между людьми в игре, как правило, носят искусственный характер в том смысле этого слова, что окружающими они не принимаются всерьёз и не являются основными для выводов о человеке. Игровое поведение и игровые отношения мало влияют на реальные взаимоотношения людей, по крайней мере, среди взрослых.

Тем не менее, игры имеют большое значение в жизни людей. Для детей игры имеют по преимуществу развивающее значение, а у взрослых служат средством общения, разрядки. Некоторые формы игровой деятельности приобретают характер ритуалов, учебно-тренировочных занятий, спортивных увлечений.

Ассоциативная игра в области музыки имеет в своей основе ассоциацию: ощущение – представление. Её можно рассматривать как форму обучения и творческого развития, в которой одновременно действуют два начала: познавательное и игровое. В отличие от учебных занятий, в ассоциативных играх познавательные задачи ставятся не прямо (когда учитель объясняет, учит), а косвенно – учащиеся овладевают знаниями, играя (развивающая задача в таких играх как бы замаскирована), мотивом является естественное стремление ребёнка играть, выполнять определённые игровые действия.

В ассоциативной игре, как и в обычной, присутствуют определённые структурные элементы. Прежде, чем начать игру, необходимо создать у учащихся эмоциональную установку на игру. Установка – это своеобразная предыгровая ситуация, настройка, обеспечивающая организационные предпосылки восприятия игровых задач, активизирующая мыслительную деятельность, воображение школьников.

Необходимым компонентом процесса игровой деятельности является постановка игровых задач, которая осуществляется в соответствии с разделами программы обучения и развития, с учётом возрастных особенностей детей. Для соединения познавательных и игровых задач необходимы правила игры, которые организуют поведение учащихся, мобилизуют их на совместные и последовательные действия, развивают такие необходимые черты творческого

мышления, как сосредоточенность, самостоятельность. Игровые правила реализуются в игровых действиях. Причём, чем разнообразнее действия, тем интереснее игра. В качестве форм реализации игрового действия в процессе обучения на уроках музыки могут выступать:

- разнообразные игровые манипуляции с предметами инструментами;
- осуществление поиска и находки нужного предмета, звука, слова;
- загадывание и отгадывание звуковых загадок;
- выполнение определённой роли инструмента при создании коллективного произведения;
- особые игровые движения (звуковые жесты, звуковые имитации и т.д.).

Во время игры у учащихся возникает игровое состояние. Оно включает в себя переживания, воображение учащихся, эмоциональное отношение к действительности, способствует развитию творческого мышления.

Обязательным структурным элементом игры является её результат, так как игра без определённой цели, без стремления к определению трудностей на пути к победе или познанию является пустой тратой времени и эмоций. Результат может быть наглядным, услышанным (исполнение музыкального произведения), менее заметным (получил удовлетворение, заинтересовался процессом создания и исполнения) и отсроченным (создал свой вариант игры, произведения через определённое время).

Для полного решения игровых задач, поставленных в ассоциативной игре, необходимо соблюдать определённую методику проведения той или иной игры, используя определённые структурные элементы при проведении ассоциативных игр.

Подготовка к игре:

- объявление названия;
- сообщение о расположении её участников (сидя за столом, стоя у доски, объединение в группы или индивидуально);
- объяснение хода игры;
- показ педагогом отдельных действий (если это необходимо), раздача предметов, инструментов.

Проведение игры. Подведение итогов игры, обобщение игры.

Желательно, чтобы каждый из участников сделал собственный вывод, высказал свою точку зрения на ход и результат игры. Это даст педагогу возможность оценить степень результативности поставленной перед учениками задачи, а также будет способствовать формированию у детей навыка мышления и воображения, умения передать эмоциональное состояние через вербальное общение.

Обязательным условием ассоциативной игры является создание педагогом атмосферы доверия, что возможно в том случае, если учитель станет равноправным участником игры. Важно, чтобы на первых этапах работы учитель первым показывал свои мысли и переживания, демонстрируя свою открытость. Участие в игре, как и всякая другая деятельность школьника, нуждается в оценке и поощрении, эмоциональной поддержке. Учителю важно поддерживать любые попытки к творчеству, его стремление выразить себя.

Поэтому, он предлагает, но не навязывает, советует, но не требует. Решение принимает ребёнок или группа, исходя из своего личного опыта восприятия этого мира [1, с. 17].

Каждая игра должна ставить определённые методические и воспитательные задачи, как перед учителем, так и перед учеником. Основные задачи ассоциативных игр на уроках в ДМШ заключаются в следующем:

- развить ассоциативное мышление, творческое воображение детей, умение продуцировать неординарные идеи и образы;
- учить детей распознавать и анализировать звуки окружающего мира;
- дать представление о различных характеристиках однотипного звукового явления;
- учить детей самостоятельному созданию звуковых произведений на заданную тему.

Не менее интересной формой является сюжетная игра.

Сюжетная игра – это игра, содержание которой позволило бы детям побыть в воображаемых жизненных ситуациях, где искусство выступает инструментом познания окружающей жизни. Каждый ребёнок сам выбирает себе ту или иную роль и действует в соответствии с пониманием этой роли. Появляется возможность через игру дать выход индивидуальному творчеству детей.

Следующим видом игровой деятельности являются дидактические игры, которые, как форма развивающего обучения, предполагает наличие высокого уровня творческой активности учителя и его учеников. Творческую личность в ученике может воспитать только творчески работающий учитель. Создавая в классе атмосферу творчества, учитель, тем самым, создаёт оптимальные условия для развития ребёнка: здоровый микроклимат, рост познавательных интересов, возможности для активного общения детей, для реализации способностей и талантов каждого ребёнка.

Музыкально-дидактические и ролевые игры наиболее способствуют формированию познавательного интереса младших школьников.

Музыкально-дидактические игры создают поисковую ситуацию; оказывают комплексное воздействие (зрительная, слуховая и двигательная активность); развивают внимание, память, мышление; стимулируют познавательную активность, вызывая положительные эмоции к учебной деятельности; развивают музыкальные способности, а именно:

- помогают усваивать певческое умение и навыки;
- формируют звуковысотный ритмический, тембровый и динамический слух;
- снимают нервное напряжение, облегчают восприятие;
- повышают эффективность усвоения.

Ролевые игры способствуют:

- практическому обучению в новой непривычной деятельности;
- изучению проблемной ситуации;
- созданию возможности взглянуть изнутри на побуждение и роли других или самого себя;

- возможности проиграть различные варианты поведения в различных ситуациях;
- обеспечению реализации социальных ролей: зрителя – слушание музыки; исполнителя - вокалист, хор; композитора – импровизации.

Эти игры можно использовать во всех видах музыкальной деятельности.

Литература

1. Кавалив В. Ассоциативные игры на уроках музыки //Искусство в школе, 2001. №3. – с.78.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика. – М.: «Владос», 2000. – с.176.
3. Селевко Г.К. Педагогические технологии на основе активизации и интенсификации деятельности учащихся. – М., 198. – с.197.
4. Чутко Н.Я. Обучение в коррекционных классах: Пособие для учителей / Под. ред. Г.Ф. Кумариной. – М., 1991. – с.29.
5. Шипилкина Т.А. Музыкально-игровая драматизация на уроках музыки в начальной школе // Нач. школа. – 2004, №8. – с.61.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Курепина Регина Валерьевна

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных»**

*«Концертмейстер-пианист - это и солист, и равноправный партнер, и
аккомпаниатор. Это триединство и составляет суть
концертмейстерского искусства»
Важса Чачава*

Концертмейстерство, как отдельный вид, исполнительства появился во второй половине XIX века, когда большое количество камерной инструментальной и вокальной музыки потребовало особого умения аккомпанировать солисту. В то время, концертмейстеры были профессионалами «широкого профиля»: читали с листа и играли хоровые и симфонические партитуры в разных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы.

В настоящее время концертмейстер – это одна из самых распространенных профессий среди пианистов.

Опираясь на многолетний опыт работы в училище искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных, на отделении духовых и ударных инструментов, с уверенностью можно сказать, что в обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в училище занимает почетное место, а учитывая возрастные особенности подросткового исполнения, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью. Нет задачи

благороднее, чем совместно с педагогом приобщить учащегося к миру прекрасного, помочь выработать навыки игры в ансамбле, развить его музыкальные способности. Квалификация «концертмейстер» сложна и многогранна, предполагает владение как фундаментальными так и специальными музыкальными навыками и умениями, способностью интонационного мышления, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, формы, способностью охвата произведения в целостном виде, знания стилевых и жанровых особенностей, присущих композитору или определенной эпохе в музыкальном искусстве. Кроме того, концертмейстер должен владеть информацией об интерпретации и исполнительской манере, взаимосвязи темпа музыкального произведения и осмысленным «произнесением текста» и процесса дыхания. Так же огромная роль принадлежит ансамблевому совместному общению, партнерству и обмену информацией в процессе работы над произведением и во время сценического выступления. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса определённых психологических качеств личности, таких как большой объём внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Таким образом, можно отметить собирательное начало профессии концертмейстера: он - пианист, дирижер, педагог-репетитор, художественный руководитель ансамбля, психолог. Солист и концертмейстер в художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания.

В основе обучения молодых исполнителей-духовиков лежит воспитание музыканта в глубоком и всестороннем понимании этого слова. Пианист в ансамбле духовых инструментов - равноправный участник всего музыкального действия. Имея большой опыт работы на духовом отделении, могу с уверенностью утверждать, что концертмейстер данной направленности, должен обладать определенным набором знаний и умений основываясь на специфике духовых инструментов в целом и каждого в отдельности. Именно в классе духовых инструментов необходимы такие навыки как транспонирование и подбор по слуху. Концертмейстер также должен владеть отличной фортепианной техникой, набором специфических фортепианных приёмов, так как фортепианные соло в произведениях обладают достаточной виртуозностью. Одним из основных качеств, которое вырабатывается со временем - это умение «держат» темп и метроритм. Из технических приемов звукоизвлечения предпочтение отдается пальцевой атаке с максимальной весовой игрой от плеча, так как специфика аккомпанемента близка к имитации оркестрового звучания. Знакомясь с произведениями для духовых инструментов, важно знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Исполнительское дыхание является одним из основных выразительных средств музыканта-духовика. Сила, тембр, высота,

длительность звука зависят не только от характера атаки и степени напряжения губных мышц (амбушюра), но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключённым в канале инструмента. Концертмейстер должен обратить внимание на важную роль ощущения воображаемой дирижерской руки, момента взятия дыхания солистом, чтобы иметь точное представление темпа. В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы ауфтактом. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать каждую деталь партии учащегося, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью, насыщенностью. И, что очень важно, нужно всегда понимать функции своей партии в ансамбле, уметь играть ярко, но не противоречить солисту или другим исполнителям, быть ведомым и ведущим, держать баланс звучания и по горизонтали и по вертикали. Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, специфической акустической природой, поэтому у одних из них более широкий динамический диапазон, а у других - более узкий. Широкими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе.

Кларнет – язычковый деревянный духовой музыкальный инструмент с одинарной тростью. По праву считается «духовой скрипкой» из-за широких звуковых и технических возможностей инструмента. Был изобретён около 1700 года в Нюрнберге, в музыке активно используется со второй половины XVIII века. Современный кларнет представляет собой достаточно технически сложный механизм. Конструкция кларнета постоянно совершенствуется, создаются новые модели ведущими фирмами-изготовителями музыкальных инструментов. Его диапазон - от ре малой октавы до ля третьей октавы - делится на несколько регистров, имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, насыщенные, средние - матовые, тусклые, высокие - светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета - резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Как мы видим, кларнет обладает широким диапазоном, тёплым, мягким тембром и предоставляет исполнителю широкие выразительные возможности. Для учащихся, кларнет, является достаточно сложным в овладении инструментом из-за особой постановки амбушюра, корпуса, головы, пальцев, дыхания, а успехи во многом зависят от технического состояния инструмента, на котором он играет. Также важен выбор трости, она должна быть достаточно легкой, позволяющей свободно, без лишних усилий извлекать чистые звуки. Концертмейстеру следует учитывать все изложенные трудности при работе с кларнетистом. Особое внимание

следует уделить моментам взятия дыхания и технической оснащенности учащегося.

Саксофон – сравнительно молодой инструмент. Изобретение саксофона относится к началу 1840-х годов. Адольф Сакс-создатель этого прекрасного инструмента искал возможности устранить интонационные расхождения между деревянными и медными духовыми инструментами, заполнить тембровое пространство между ними. Аппликатура саксофона близка аппликатуре гобоя, а принцип извлечения звука сходен со звукоизвлечением на кларнете. При этом регистры саксофона более однородны, чем регистры кларнета. Поэтому саксофон имеет богатую тембровую окраску и неограниченные возможности в исполнении. Произведения, предназначенные для этого музыкального инструмента отличаются повышенной виртуозностью. Поскольку саксофон относительно молодой инструмент, то и репертуар для него относится к более современному времени, нежели у кларнета. Тембр саксофона достаточно яркий, поэтому концертмейстеру важно поддержать солиста звуковой насыщенностью. В техническом плане музыка очень виртуозна, как у солиста, так и у концертмейстера. В современное время существуют две манеры исполнения игры на саксофоне – классическая и джазовая. Поскольку учащийся не всегда может сразу выбрать себе путь, стоит обучаться игре в обоих противоположных направлениях. В данное время существуют переложения произведений других, более ранних инструментов для саксофона. Это произведения из флейтового, скрипичного, виолончельного репертуаров для обучения классики. Здесь как раз и нужна грамотная помощь концертмейстера-пианиста, который за свою профессиональную деятельность имеет немалый опыт работы с классическим репертуаром. Важно привить аккуратную манеру игры, без звуковых «раздуваний и ям», навык ровного голосоведения как на фортепиано, объяснить основные правила классического исполнения. В этом случае можно даже наглядным образом, путем исполнения концертмейстером партии, показывать, как нужно играть классические произведения. Напротив, в произведениях современных композиторов, концертмейстер пытается подражать тембру саксофона. В джазовых произведениях необходимо чувствовать ритмы свинга, определенную свободу исполнения при соблюдении точных ритмических рисунков (смещения долей), чувство музыкального квадрата, которая мотивирует обоих исполнителей творить что-то свое, новое, как в импровизации. Отмечу еще раз, что и в этом случае необходимо слушать много различной музыки: и джаз, и классику, и произведения современных композиторов. Музыкант, имеющий огромный слуховой багаж, будет и сам играть более профессионально, и направлять учащегося в правильное русло.

Важным аспектом работы концертмейстера, является подготовка учащегося к концертному выступлению и конкурсам. Здесь, наряду с профессиональной подготовкой учащегося, наибольшее значение имеет психологическая. Выход на сцену всегда сопровождается сильным стрессом для учащегося, что чревато определенными потерями в исполнении и потому очень важно найти правильные слова, психологически грамотно настроить его

на выполнение художественных задач, подобрать нужный ключик к правильному эмоциональному настрою, который поможет отвлечься от волнения и выполнить все задуманное на сцене. Так же хочется отметить, что только с уверенным в себе профессиональным концертмейстером учащийся чувствует помощь и опору в выступлении.

Профессия «концертмейстер» сложна, но вместе с тем прекрасна и удивительна, богата широким спектром исполнительских и профессиональных возможностей, в ней нет места однообразности и каждый день приносит новые задачи и пути их профессионального решения, направленных на одну цель-воспитание духовной, высокопрофессиональной личности, способной дать миру добро через свое искусство, посредством музыки.

Список литературы

1. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище// Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. - С.329-345.
2. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу. Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. - М., 1982. - С. 34- 35.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С.38-40.
4. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
5. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы.- М.: «Радуга», 1987. – 432с.
6. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996. – 207с.
7. Калицкий В.В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры 2016.Т.13. № 4. – С.480-484.

«ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ»

Абуталипов Арман Мухтарович

**педагог КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных» управление образования ВКО**

Музыкальное искусство является неотъемлемой частью культуры нашей страны. Отечественная музыка всегда была на передовых позициях в развитии музыкального искусства. Наши композиторы и исполнители во многом определяют развитие мирового музыкального искусства. И этому способствует система музыкального образования, сложившаяся на протяжении многих лет. Работа над музыкальным произведением - это сложный психофизиологический

процесс, который воспитывает и развивает исполнительские и художественно-эстетические навыки музыканта. Эта работа делится на три этапа:

Этап первый

Знакомство с произведением является начальным этапом его изучения. Чтобы получить представление о стиле, характере музыки, форме произведения, вам нужно сыграть все произведение целиком или крупными разделами. Чтение пьесы с листа можно сочетать с прослушиванием ее на записи, показанной учителем. Полезно дать учащимся представление о творческой биографии композитора, историческом периоде создания произведений.

Первый этап делится на несколько составляющих:

1) *Репертуар*, как средство воспитания музыканта.

Важную роль в воспитании музыканта, будущего исполнителя или педагога играет репертуар, в котором он работает в процессе обучения. Репертуар - это основное, определяющее средство для развития всех музыкальных способностей, художественного вкуса, интеллекта, технологий и творческих способностей. При планировании репертуара каждого ученика необходимо учитывать подготовку, возраст, физические способности и обращать внимание, как на сильные стороны таланта, так и на отрицательные качества, которые часто связаны с приобретением ложных навыков в прошлом. Необходимо дать репертуар "в направлении максимального сопротивления", то есть дать репертуар, который поможет преодолеть слабые стороны ученика. Поэтому одной из главных задач преподавателя является продуманное и целенаправленное составление репертуара для каждого ученика.

2) *Общее ознакомление с сочинением* (эпоха, стиль, анализ тематического материала). Анализ тематического материала, определение его характера важны для всей последующей работы. Кроме того, содержание произведения неразрывно связано с его формой. Поэтому анализ структуры произведения, способствующий объективности интерпретации исполнения и индивидуальному своеобразию, становится важным для понимания художественного образа и способствует всестороннему овладению того или иного произведения.

3) *Чтение с листа*. Исполнитель, знакомясь с произведением, воспроизводит его с листа. Этому следует уделять приоритетное внимание. Это позволяет музыканту быстро уловить его скрытый эмоциональный смысл и почувствовать его истинное содержание. В этом смысле в целом закладывается основа для планирования будущей работы. Общее чтение текста с листа обеспечивается предварительным просмотром текстуры произведения, направленным на выявление мелодий, аккомпанемента, ритмических узоров, повторения фигур в технике, аппликатурных групп.

Содержание второго этапа

Второй этап работы над музыкальным произведением – это длительный период, преимущественное значение здесь приобретает процесс автоматизации

движений, основывающих исполнение произведения на инструменте, поиски адекватных средств воплощения образа и замысла произведения.

Для того чтобы полноценно пройти второй этап необходимо соблюдать ряд условий таких как:

➤ *Работа над мелодией.* Начинается она с первых шагов обучения. Когда ребенок поет песенку и пробует подбирать попевки из двух-трех звуков, следует уже обратить его внимание на то, что мелодия – это не ряд особенных звуков, что они связаны между собой в единое целое;

➤ *Фразировка.* Уже при разучивании небольших пьес, используемых в начале обучения, ученику следует дать понятие о фразировке, о расчленении мелодической линии на фразы. Фразировка – понятие чрезвычайно широкое и не сводится к какому-либо одному определению. Она скорее является образцом исполнительского мышления. Фразировка связана не только с членением музыкального материала, самой фразы, она включает в себя и их объединение, сквозное развитие всего музыкального произведения;

➤ *Ритм.* Он входит в число выразительных средств, находящихся в некоторой степени под воздействием исполнителя, в отличие от гармонии, мелодии, фактуры. Ритмическая нечеткость исполнения приводит к неправильному, искаженному пониманию мотива, фразы и произведения в целом. Ритм придает индивидуальные черты теме;

➤ *Темп.* Существенное значение в процессе работы над музыкальным произведением имеет установление темпа, соответствующего содержанию этого произведения. Чтобы решить данную проблему, учащийся должен представить себе возможный для него темп в эпизодах с наиболее мелкими из встречающихся в пьесе длительностей. Это и будет темпом, в котором он на данном этапе своего развития может исполнять произведение;

➤ *Работа над аппlikатурой.* Не менее важной на этой стадии изучения произведения является работа по подбору аппlikатуры. Целесообразный выбор пальцев помогает осуществить разнообразнейшие художественные задачи и способствует преодолению многих исполнительских трудностей. Удачно найденная аппlikатура позволяет сэкономить немало времени и найти более короткий путь к достижению цели;

➤ *Динамика.* Говоря о динамике, нельзя оставить в стороне тембровую палитру. Следует всегда помнить, что регистры – это не роскошь, а средство для достижения более впечатляющего художественного результата.

Содержание третьего этапа

Главной задачей третьего и заключительного этапа работы над музыкальными произведениями – найти и окончательно воплотить музыкальный образ в «спектакле». В этом творческом процессе музыкальный образ развивается и углубляется в поисках формы исполнителя. Очень важно, чтобы план интерпретации произведения, разработанный исполнителем, полностью соответствовал стилю, содержанию и форме исполняемого произведения. Пределы творческой свободы музыканта заканчиваются там, где испорчено содержание исполняемого произведения. Однако истинному музыканту-художнику свойственно постоянное стремление

совершенствоваться, обогащать интерпретацию произведений искусства. Интерпретируя одну и ту же композицию по-разному, исполнитель должен быть верен основным идеям композитора.

Данное разделение с одной стороны необходимо, а с другой стороны носит условный характер. Необходимо оно в связи с тем, что дает четкий ориентир в работе для педагога и ученика. Но, так как личность и способности каждого ученика индивидуальны, некоторые моменты в этапах могут быть объединены (например, детальная работа может уже начаться на первоначальном этапе).

Также важно соотношение рационального и эмоционального начал на всех этапах работы над произведением. Ученик должен осознавать, что работа над конструктивными моментами – над техникой, фразировкой и т.д. – не является самоцелью, а является лишь необходимым средством для достижения образности в игре.

Работа над музыкальным произведением в учебном заведении на всех этапах должна быть наполнена яркими музыкальными представлениями. Даже, на первый взгляд, неинтересное для ученика произведение можно с помощью эмоций и образов представить для ученика увлекательно. Надо стремиться к тому, чтобы творческая инициатива исходила не только от педагога, но и от ученика. Задача учителя – используя положительные стороны этой инициативы, научить учащегося грамотной сознательной работе над произведением.

Список литературы:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне, - М Сов. композитор, 1980;
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано, - М. Музгин, 1971;
3. В.В. Ушенин. Новая школа игры на баяне. Феникс, 2015 г.;
4. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведениям. – М., 1982 г.

КОБЫЗ И ПЕРВЫЕ ШАГИ В ИЗУЧЕНИИ ИНСТРУМЕНТА

Кайыпова Мадина Маратовна

Преподаватель «Детская музыкальная школа п. Глубокое» отдела образования по Глубоковскому району управления образования Восточно-Казахстанской области

Кобыз – это древняя струнная конструкция, относящаяся к группе смычковых музыкальных инструментов. Именно кобыз является истинным предком музыкальных инструментов, требующих использования смычка для извлечения звука. В переводе с казахского языка «кыл» означает «конский волос». Основная часть конструкции кобыза выполнена из цельного куска древесины. Не секрет, что дерево являлось и является одним из ценных материалов, используемых для создания музыкальных инструментов.

Звуковые возможности кобыза очень богаты. Когда-то он был двух и трехструнный. Сегодня благодаря усовершенствованию возникло несколько разновидностей четырехструнных кобызов.

- Бас кобыз
- Кыл кобыз
- Прима кобыз
- Альт кобыз
- Жез кобыз

С изменением социальной жизни, повышением музыкальной культуры, внедрением европейской классической музыки, появлением профессионального музыкального искусства стала необходимость в реконструкции казахского инструментария для освоения шедевров классической музыки. В 30-ые годы XX столетия первоочередной задачей советской власти для выполнения новых функций в русле новых явлений культуры было создание оркестра народных инструментов. Его организатором стал А.К. Жубанов - первый дирижер, ставший руководителем художественной части, впоследствии академик и народный артист Казахской ССР.

Создание в 1934 году А. Жубановым оркестра народных инструментов, впоследствии стало основой Казахского Государственного оркестра им. Курмангазы. Усовершенствование повлекло за собой создание инструментов с новым строем, расширением диапазона, повышением технических возможностей игры на инструменте.

В отличие от древнего кыл– кобыза, новый инструмент был 3-х струнным. По окончании реконструкции был создан 4-х струнный кобыз, отличался он наличием 4х металлических струн имеющих квинтовый строй. Шейка инструмента была укороченной, четвертая струна значительно расширила диапазон. В новой модификации кобыза аппликатура явилась новой. Она соответствовала скрипичной. 1, 2, 3,4 пальцы.

Исполнение - ногтевое касание к струне

Ногтевое касание к струне - способ звукоизвлечения на кобызе является уникальным, аналога не существует. Этот способ требует от исполнителя прочных, плотных ногтевых пластин, повреждение при длительной игре или вибрации (а это бывает у исполнителей с хрупкими ногтями) приводит к дефекту и препятствует преодолению трудностей в процессе учёбы, который требует физических затрат в совершенствовании мастерства.

Обучение азам исполнительства на кобызе - сложный процесс и требует психологических и физиологических качеств ученика, соответственно и индивидуального подхода и методики обучения. Начальные занятия должны проходить со знакомства с инструментом - кобыз, прослушивания записей исполнителей, слушания музыки — это прививает интерес ученика к музыке, инструменту. Беседы, направленные на музыкальное воспитание, «внедрения» в мир музыки, прививают художественный вкус. При посадке необходимо сконцентрировать внимание на прямую спину (осанку).

Разработка двигательного-игрового аппарата, (пальцев левой и правой рук), постановка его, организация движений каждого пальца, является основой

исполнительского мастерства. Дальнейшие занятия на развитие техники беглости пальцев, постановки и ведения смычка является фундаментом для последующих стадий подготовки. Начальный этап обучения нужно ориентировать на освоение основ приёмов игры: развития слуха, ритма, постановке двигательного аппарата (левой и правой рук), ведению смычка, интонированию, первичным игровым действиям.

Первые шаги игре на кобызе

Первоначальный период обучения-это чрезвычайно ответственный и сложный этап. Приступая к работе над постановкой, Педагог должен знать, что первым условием правильной постановки является свободное состояние всех мышц. При освобождённых мышцах учащиеся без особых трудностей с помощью педагога найдёт наиболее рациональное, естественное положение рук при держании инструмента, а также в игровых навыка.

В этой связи следует указать на целесообразность предварительных упражнений без инструмента.

Цель этих упражнений:

- 1) Освободить корпус, плечевой пояс, предплечье, кисть и пальцы обеих рук от излишнего напряжения
- 2) Развить в ученике навыки самоконтроля над мышцами, т.е. умение различать состояние напряжённости и свободы этих мышц.
- 3) Максимально приблизить движения левой и правой рук к игровым движениям на кобызе.

Приступать к ведению смычка по открытым струнам можно лишь после того, как ученик научиться относительно правильно и свободно держать смычок. Для того, чтобы работа над постановочными навыками на инструменте не была утомительно и давала максимально положительные результаты, учитывая степень восприимчивости ученика и продолжительность внимания (*продолжительность внимания у ребёнка 7-8 летнего возраста равна 5-6 минутам*) я первоначальные уроки построила в 4 этапа:

- 1) постановка правой руки**
- 2) развитие слуха**
- 3) постановка левой руки**
- 4) изучение нотной грамоты.**

В начальном периоде обучения закладываются основы звукоизвлечения. Работа с правой рукой идёт параллельно с левой. Смычок надо держать очень легко, не сжимая его пальцами, а как бы только поддерживая. Прежде чем взять смычок в руки - я даю ребёнку карандаш, потому что он легче смычка. Главная задача - выработать не зажатые движения и правильное удобное расположение пальцев.

Ребенок должен посмотреть в зеркало и обратить внимание, в каком состоянии находится его правая рука, когда он стоит или просто идет: она расслаблена и пальцы в полусогнутом состоянии - это естественное положение нашей руки. И вот в таком же естественном состоянии нужно опустить руку на карандаш. При этом большой и средний пальчики сомкнуты в кольцо и это не даст выпасть карандашу. Нужно проследить, чтобы малыш не хватал и не

зажимал карандаш в своей руке, а с легкостью и с минимальными усилиями для себя удерживал его. Это упражнение стоит проделать несколько раз. Развитие начальных навыков владения смычком должно идти планомерно и последовательно. Начинать ведение смычка целесообразно со средней части, постепенно расширяя участок смычка до конца и до колодки.

Одним из главных шагов в изучении кобызы являются упражнения, для развития техники начальном этапе игры на кобызе. К упражнениям относятся и гаммы.

Все упражнения осваиваются постепенно и выполняются регулярно. Основная задача – добиться устойчивой свободы и гибкости мышц. Кобыз и смычок должны соответствовать размеру его рук. Как правило, дети 7-8 лет играют по открытым струнам щипком и смычком. Игра щипком на открытых струнах – это первые несложные для ребенка навыки извлечения звука на кобызе. И уже на этом этапе следует регулярно следить за свободой плеч, свободным положением корпуса и ног.

Задачами этого периода будет работа над освоением разнообразных ритмов песенок, овладение ориентацией правой руки на четырех струнах, выработка звукоизвлечения смычком. Одновременно с этой работой следует включить подготовительные упражнения для формирования игровых движений обеих рук.

Маленький ученик стремится скорее играть смычком и слышать «настоящее» звучание скрипки, поэтому целесообразно сначала осваивать технологию правой рук.

✓ «Качественное звукоизвлечение»

Держать смычок легко, но с твердостью достаточной для того, чтобы свободно им управлять. Начинать звукоизвлечение медленным ведением смычка по всей его длине, затрачивая до десяти-двенадцати секунд на каждый штрих вниз или вверх. Для достижения равномерного звука по всей длине смычка следует уравнивать давление в слабой части смычка добавочным нажимом кисти т.к. для руки естественна тенденция нажимать сильнее на смычок у его колодки и наоборот, ослаблять давление к головке - наиболее слабой части.

✓ Распределение смычка

При работе над гаммой или произведением имеет большое значение особенно в Legato . Рекомендуется условно разделить длину смычка на столько равных частей, сколько требуется на каждое отдельное движение смычка единиц длительностей в Legato. Этот штрих является наиболее употребляемым и отличается большой выразительностью. Традиционная группировка длительностей в Legato – четная по 2,4,8,12 и т.д., но очень полезная группировка поступательная: 1,2,3,4,5,6 и т.д. Кобыз мелодический, поющий инструмент. Ее главным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия. Поэтому штрих Legato, создающий мелодию, остается одним из более употребляемых. Каждый кобызист должен развивать этот штрих до совершенства. Средством на пути к совершенству является неустанная работа над гаммами.

КОМПОЗИТОР СӘУЛЕ ТҰЯҚОВАНЫҢ АВТОРЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫ МЕН КӨРКЕМДІК АСПЕКТІЛЕРІ

Кунафина Қарлығаш Хасейнқызы

**ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер
атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК оқытушысы**

Сәуле Тұяқова XX ғасыр мен XXI ғасыр тоғысының қазақ мәдениетіндегі ең жарқын және ерекше тұлғалардың бірі болып саналады. Суретші-ойшылдың бай шығармашылық даралығы мен терең табиғаты музыкалық өнердің әртүрлі салаларында көрінді: композиция, жеке және камералық-ансамбльдік орындаушылық, педагогикалық қызмет.

Автордың өзі шығарған туындысын орындауы – композиторлық үрдістің жалғасы. Орындаушылық интерпретацияда жаңа қырларын ашумен қатар, шығарманың неғұрлым жетілдірілген шығармашылық бейнесін іздеуге, музыкалық мәтінді түбегейлі қайта қарастыруға жетелеуі мүмкін, бұл қайта өңдеудің пайда болуына әкеледі. Композитор әрбір дыбыстық шешімді тыңдаушылардың сотына сенімді ұсынады.

Авторлық интерпретацияның маңызды қасиеттерінің бірі – көркем драматургияны жүзеге асырудың негізгі құралы ретінде музыкалық форманы көру. Интерпретатор-автордың қолында музыкалық форма жанды шығармашылық процестің қуатына толы. Автордың жеке орындаушылық ұмтылысын көрсететін оның құрылымын терең білу альтист-композиторға техникалық қиындықтарды оңай жеңуге, дыбыстық бедерін саралауға, қажетті "тірек нүктелерін" құруға, көп өлшемді музыкалық кеңістікті құруға мүмкіндік береді.

Альтисттің орындауындағы толассыз баяндау, дамудың өзгергіштігі, ойдың шексіздігі, контрасттардың жұмсақтығы, өткен оқиғалар туралы ойға шомғандағы ішкі тыныштықты бейнелеген сәттерінде автор өзін оқиғадан шеттетіп, тысқары көрінуімен ерекше көзге түседі.

Автордың орындауында «Элегияның» бастапқы тақырыбының интонациясы мәнерлі диалогтық сипатында. Тақырыбын әнмен өткізу, мазасыз тыныс пен синкопа ырғағымен үзіледі.

Авторлық интерпретация – лирикалық монолог, басты кейіпкердің сырын ақтаруы, адамды терең толғандыратын, бірақ оқшауланған оқиғалар туралы шынайы әңгіме. Жайбарақат, ойлы әңгіме ұстамды лиризмге толы, жеңіл ностальгиялық сипат ішкі қатаңдық пен үлкен рухани күшпен үйлеседі. Пьесаның бейнелі жүйесінде лирикалық-баянды бастауы жетекші болып табылады, оны *Agitato*, *dolce*, жазбалары растайды. Элегиялық, "еске түсіру" үні орындаушылық интерпретацияның эмоционалды орталығы болып табылады.

Автор тыңдаушыларды терең ойдың тұңғығына және сырын ашуға жетелейді, альтист үшін оларды түсіну тақырыптың жаңа көркемдік аспектілерін іздеудің, оның әртүрлі бейнелі қырларын анықтаудың тұрақты көзі болып табылады. Автордың интерпретациясында талданған жұмыс әртүрлі психологиялық жағдайларды бастан кешіретін лирикалық кейіпкердің көрінісін

көрсетеді. Объективті баяндау принципі мен лиризмнің үйлесімі, оқиғалар мен олардың тікелей тәжірибесі туралы жеке естеліктер – пьесаның авторлық түсіндірмесінің ерекшелігі.

Элегия.

С.Туякова.



Автор пьесаның каденцияны қызықты түрде шешіп, біртіндеп композитордың айтуы бойынша, «махабаттың туындауын» суреттейді. Сонымен қатар, орындаушыға таңдау еркін береді (Ad libitum – өз қалауың бойынша):



Сәуле Тұяқованың орындауындағы альт пен фортепианоға арналған «Элегия» пьесасына талдау жасағанда, композитордың орындаушылық интерпретацияларында музыкалық материалды ұсынудың табиғилығына, "мәнерлі қарапайымдылығына" және органикалығына ұмтылыс сезіледі.

Авторлық орындау туындыға жаңа өмір беріп, тыңдаушыларды оның тікелей бастауларына бағыттайды, бұл көркемдік идеяны жаңартып қана қоймай, байытады. Композитордың шығармаларын орындаушылық интерпретациясын зерделеу мынадай өзара байланысты педагогикалық міндеттерді шешуді көздейді:

1. Композитордың авторлық ойлауының және оның жеке орындаушылық стилінің өзара байланысын қадағалаңыз. Авторлық интерпретацияны композиторлық және орындаушылық тәжірибенің өзара байланысы тұрғысынан зерттеу орындаушыларға суретшінің өзіндік шығармашылық зертханасын "ішінен көруге" көмектеседі. Альтист-композитордың шығармашылығын біртұтас құбылыс ретінде ұғыну жас музыканттарға композитормен көркемдік диалог позициясында тұруға, оның шығармаларының ішінара тең авторы болуға, жасампаз композиторлық ерік-жігер мен орындаушылық ұмтылыстардың органикалық бірлігін сезінуге мүмкіндік береді.

2. Композитордың әдеби мұрасында көрініс тапқан теориялық ұстанымдары мен байқауларын өзіне тән орындаушылық стилімен байланыстырыңыз. Композитордың әдеби мұрасы – рухани және эстетикалық тәжірибенің, музыканттың терең шығармашылық және философиялық рефлексиясының орталығы. Әдеби жазбалар мен орындаушылық интерпретацияларды салыстыру композитордың шығармашылық әдісін жан-жақты түсінуге, жалпы көркемдік тұжырымдама мен орындаушылық шешімдердің өзара байланысын түсінуге, дәуірдің мәдени контекстін көре білуге ықпал етеді.

3. Жеке шығармалардың авторлық ноталық мәтінін авторлық интерпретациямен салыстыру барысында, авторлық мәтінді сауатты оқу композитордың ниетіне сай келетін өзіндік интерпретацияны құрудың алғашқы қадамы болып табылады. Автордың ескертулері әр түрлі ойын параметрлерінің "мағыналық аймақтарын" жасап, орындаушыны таңдау шегін шектейді. Музыкалық мәтіннің ескертулері – орындаушыға еркіндік беретін нұсқаулар, ол автордың көркемдік әлеміне тереңірек енеді.

С.Тұяқованың авторлық жазбаларын педагогикалық практикада зерделеу орындаушыларға композитордың өзіндік көркемдік әлеміне енуге, музыкаға тән мәнерлі мүмкіндіктердің алуан түрлілігін ашуға, жаңа мағыналар мен шешімдерді өз бетінше табуға, композиторлық және орындаушылық шығармашылықтың өзара байланысын іске асыруға көмектесуі тиіс.

Академиялық және халық аспаптары тембрлерін әртүрлі музыкалық стильдерде пайдалану — Қазақстанның қазіргі заманғы композиторларының міндеттерінің бірі.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Foliant, 2003. – 226б.
2. Омарова Г.Н. Казахская кобызовая традиция : автореф. дис. . канд. иск. : 17.00.02.- Ленинград, 1989. – 24б.
3. Сафонова Т.В. Интерпретация музыки XX века с позиций современных исследовательских подходов.- Учебно-методическое пособие.- Саратов, 2017

4. Гильбурд Г. И. Исполнительское искусство сфера проявления художественной идеи. - Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984. – 198б.
5. Каримов Н.Х. Қазақстан композиторларының алыт пен фортепианоға арналған шығармалары. – Астана, 2007.

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ УЧАЩЕГОСЯ ДМШ

Молчанова Оксана Александровна

преподаватель КГКП «Детская музыкальная школа города Алтай»

Проблема интерпретации в практике учащегося музыканта-исполнителя — это проблема его сотворчества в воплощении композиторского замысла. Для воссоздания музыкальной реальности из нотного текста, этот текст недостаточно просто озвучить, в него нужно «вдохнуть жизнь», пропустив содержание как духовный опыт автора «через себя», прочувствовать, «прожить его» и только потом раскрыть для слушателя. И, конечно, в процессе такой работы исполнитель вносит в музыкальную речь свои выразительно-смысловые оттенки и нюансы, которые могут как соответствовать идейно-образной концепции первоисточника, так и деформировать ее или вовсе уничтожить художественную ценность произведения.

Поэтому педагогу, сопровождающему формирование и развитие музыканта-исполнителя, чрезвычайно важно знать составляющие феномена музыкальной образности в исполнительской практике, понимать, какие факторы содействуют созданию обучающимся достоверной интерпретации, а какие способны повлиять негативно.

На этапах подбора концертного репертуара, знакомства и работы с ним следует учитывать следующие закономерности герменевтики:

1. Содержание музыкального произведения **воплощается** в контексте стилевой специфики, отражающей мироощущение определенного образа жизни, **через систему неотделимых от стиля средств музыкальной выразительности:** интонаций, гармоний, форм, штрихов, ритмов, оттенков и др.). Поэтому для свободного толкования музыкального материала требуется его *соответствие интонационно-слуховому опыту, широте кругозора и теоретической подготовки обучающегося.*

2. Музыка — это форма невербального общения (исполнителя со слушателем), передача и восприятие какого-то духовного опыта, мироощущения. Речь человека, в том числе музыкальная, вдохновенна и убедительна только тогда, когда тема ему понятна и интересна (не оставляет равнодушным), когда он выражает свои идеи, а не пересказывает чужие. Осознание этого требует от педагога:

- *гибкой репертуарной политики с учетом личностных запросов учащегося (если вызвать живой интерес к музыкальному произведению на этапе знакомства с произведением не получилось, лучше этим и ограничиться, не доводя работу до завершения и концертного исполнения),*

- проверки репертуара на соответствие личному жизненному опыту учащегося.

- начинать знакомство с музыкой с самостоятельного разбора учащимся нотного текста, с индивидуального его прочтения без посредничества учителя. Важно, чтобы первые впечатления ученика о музыке были его личными впечатлениями. При этом учитель должен нацелить учащегося на то, что текст необходимо «прочитать» как можно точнее (аппликатура, штрихи и др.), угадать замысел автора.

Когда произведение выбрано, учащемуся нужно **помочь**:

1) «погрузиться» в творческую идею автора через точное прочтение текста, теоретический анализ, поиск информации методами: наводящих вопросов, созданием проблемно-поисковых ситуаций, интонационно-стилевого постижения музыки. Обеспечению «питательными элементами» ума, воли, чувств и творческой фантазии юного музыканта с целью его вовлечения в процесс интерпретации может помочь знакомство с историей, эпохой создания произведения, с творческим портретом композитора, написание аннотации к сочинению, создание музыкально-эстетической коллекции идентичного содержанию музыки стиля и эмоциональных тонов (музыка-живопись-поэзия-архитектура-и др.). Метод интонационно-стилевого постижения музыки сочетает в себе поиск и выявление музыкально-языковых особенностей музыки, позволяющих почувствовать своеобразие художественного образа и стилевую индивидуальность музыкальной речи композитора через

- интонирование инструментальной музыки, способствующее проживанию и сопереживанию, и, затем, более выразительному ее исполнению на инструменте;

- интонационный анализ музыкальной речи на основе семантики интонаций-интервалов в восходящем/нисходящем движении ;

- анализ элементов музыкальной речи (темп, мелодия, ритм и т. д.), выявление их выразительных возможностей ;

- сравнение музыкальных произведений/образов на основе эмоционального восприятия, вербализация музыкальных впечатлений, сопоставление музыкальных тем, их зерна-интонации;

- выявление особенностей стиля через сравнительный/сопоставительный с другими стилями анализ/выявление его особенностей (фактура, звуковедение и др.); интуитивно-образное определение стиля.

2) актуализировать жизненный опыт учащегося через побуждение создания им многообразных мысленных ассоциативных параллелей художественно-ассоциативными методами: словесных ассоциаций, создания семантических образов (выражение формы/содержания музыкального произведения в виде последовательности семантических образов, соответствующих характеру музыкальных тем; развивающие разделы формы отражаются измененными семантическими образами (если тема в разработке, дробится на интонации, меняет форму и/или характер, смешивается с интонациями другой темы, это отражается и в ее образе и т. п.)), метод создания композиций и художественного контекста (текст, модель, рисунок) (Л.В. Горюнова).

Ассоциативное мышление помогает выявить разные грани музыкальных образов, способствуют поиску звукового разнообразия.

3) **создать «собственную» интерпретацию темы произведения**, осмыслить и свое исполнение **методом «многовариантного прочтения темы»**. Его ввел в практику музыкальный педагог и исполнитель на народных инструментах Марк Гелис. Суть его заключается в том, что ученику предлагается создать и исполнить несколько вариантов одной из тем изучаемого произведения, предлагая собственные логические акценты, динамику, штрихи, темп, характер. Пробуя разные варианты исполнения, вслушиваясь в них, ученик выбирает наиболее убедительный, по его мнению. Так, художественный образ приобретает новые, индивидуальные эмоционально-выразительные смысловые нюансы, не противоречащие первоначальному замыслу, но придающие ему убедительность и особый оттенок.

Негативные факторы, ведущие к деформации авторского замысла в работе над интерпретацией музыкального сочинения и способы нейтрализации их нежелательного воздействия.

№ п/п	Негативные факторы в работе учащегося -музыканта над интерпретацией	Способ нейтрализации действия негативного фактора
1	Авторитарно-установочный стиль педагога, прямые приказы и инструктаж: «делай как я; это не правильно; надо так; так нельзя; ты не прав и т.п.» лишают учащегося пространства для самостоятельного поиска.	Личностный подход. Педагогика сотрудничества, позиция: «Любая мысль имеет право на существование». Приоритет поисково-практических методов (проблемного, эвристического, ассоциативного) и продуктивно-практических (исследовательского, творческого).
2	Творческий дилетантизм учащегося. Жажда личного сценического успеха, признания.	Нравственно-этическое воспитание стремления выразить содержание музыки, а не показать свои технические возможности.
3	Конкурсная среда создает опасность стремления к самопрезентации, демонстрации своих технических преимуществ.	Практика техники «предслышания»: нацелить учащегося на то, что созданный внутренним слухом художественный образ должен предварять физические движения для исключения бездумных проигрываний.
4	Знакомство учащегося с аудио/видео образцами могут привести к подражанию, копированию.	Исключить аудио/видео образцы Знакомить с отличающимися исполнительскими трактовками, учить относиться критически, сопоставлять, анализировать и не использовать для подражания.
6	Предконцертный страх способен оказывать сильное негативное действие на концертное выступление.	Практика аудио/видеозаписей игры учащегося с последующим прослушиванием и анализом помогают снизить уровень ситуативной тревожности

Каждая интерпретация — воссоздание, возрождение музыки заново, еще раз «прожитый» исполнителем авторский образ. Поэтому «идеального» варианта интерпретации не существует. Герменевтическая задача предполагает существование множества разных правильных решений, различных оттенков и нюансов смыслообразующих мыследвижений музыкальной речи. «Приобщение учащегося к искусству интерпретации музыкальных произведений - одна из главных, системообразующих задач педагога, актуализирующая ряд принципиально важных направлений в его деятельности – от профессионально-исполнительских до воспитательных и художественно-просветительских».

Литература:

1. Богоявленская Д. Б. (ответственный редактор), Шадриков В. Д. (научный редактор), Бабаева Ю. Д., Брушлинский А. В., Дружинин В. Н., Ильясов И. И., Калиш И. В., Лейтес Н. С., Матюшкин А. М., Мелик-Пашаев А. А., Панов В. И., Ушаков В. Д., Холодная М. А., Шумакова Н. Б., Юркевич В. С **Рабочая концепция одаренности**.//М., 2003 Второе издание расширенное. ISBN 5-88521-095-5 - УДК 159.922.7/8(075.8) - ББК 88.8
2. Бортникова И.И. диссертационное исследование «Интенсивная концертная практика как фактор развития учащегося музыканта»//Воронеж, 2012
<http://www.dslib.net/obw-pedagogika/intensivnaja-koncertno-ispolnitelskaja-praktika-kak-faktor-razvitija-uchawegosja.html>
3. Мельничук Е.А. диссертационное исследование «Интерпретация художественного образа в музыкально-исполнительской деятельности учащегося» //М., 2017
4. Л.А. Баренбойм «Музыкальная педагогика и исполнительство». -М. - 1974
5. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель. -Л. - 1971
6. Никитина Л.В. диссертационное исследование «Герменевтические контексты фортепианного исполнительства и творчества» 2010 г.;
<https://www.dissercat.com/content/germenevticheskie-konteksty-fortepiannogo-ispolnitelskogo-tvorchestva>
7. Лымарева Т.В. диссертационное исследование «Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст» 2009 г.
<https://www.dissercat.com/content/vokalno-ispolnitelskaya-interpretatsiya-kak-khudozhestvennyi-tekst>

О ПРОБЛЕМАХ И РАЗВИТИИ ПИАНИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕНИИ

Романова Н.В. - преподаватель ВКУИ им. народных артистов братьев Абдуллиных

В программе музыкальных училищ издавна введен предмет «Общее фортепиано» для всех специальностей. Кроме того, что он формирует навык

собственно владения инструментом, он способствует быстрой ориентации в тексте и читке с листа, умению играть в ансамбле и аккомпанировать, помогает раскрыться музыкальным данным, раскрывает творческое мышление, помогает в изучении музыкально-теоретических дисциплин. Хорошо владеющий навыками игры на фортепиано учащийся выгодно отличается от своих сокурсников.

Безусловно, фортепиано сложный инструмент, который требует от педагога и его подопечного кропотливой работы, упорства в занятиях не только на уроке, но и в домашней подготовке. Я не буду останавливаться на специфике работы с учащимися разных специальностей, мне сегодня хочется поговорить о занятиях на фортепиано с учащимися теоретического отделения.

Ни для кого не секрет, что зачастую в теоретики идут неудавшиеся пианисты (в лучшем случае) или учащиеся-инструменталисты, у которых по тем или иным причинам не все благополучно по специальности. Они не всегда поступают в училище после окончания ДМШ или имеют начальное музыкальное образование. Вот тут и кроется для преподавателя фортепиано огромная сложность и насущная необходимость дать студенту максимум в изучении инструмента. Теоретику, как никому другому, важно хорошо владеть фортепиано, так как вся его деятельность связана с этим инструментом. Это и сольфеджио с игрой диктантов, и гармония с ее последовательностями, но самое главное – музыкальная литература, где важно умение сыграть тему в фактуре, темпе, да еще и стилистически угадываемую. Можно, конечно, в наше время полностью пользоваться компьютерными технологиями, но если теоретик не может следить по нотам за клавиром оперы, наиграть темы из любых произведений, то он становится весьма уязвимым и не конкурентоспособным. Мало того, что он всю жизнь будет чувствовать себя неловко, он еще и детей в ДМШ, где ему придется вести теоретические дисциплины, будет учить не очень профессионально. Получится опять замкнутый круг...

Фортепиано ведется четыре года. Для того, чтобы достичь определенных результатов, существует программа, которая изучается в течение года – это и полифония, крупная форма, этюды и пьесы, сдаются контрольные уроки, проверочные зачеты, семестровые экзамены. Степень сложности выбирается педагогом в зависимости от подготовки учащегося. С одной стороны рекомендовано постепенное увеличение сложности, с другой - жизнь требует, чтоб учащийся играл уже «здесь и сейчас». Объясню почему. В программе для теоретиков существует раздел «музыкальные темы». Эти темы впоследствии выносятся на Государственный экзамен по музыкальной литературе. Исполняются фрагменты фортепианных концертов, симфоний, ораторий и опер. Надо отметить, что тексты этих небольших отрывков изобилуют сложной фактурой, зачастую с большим количеством знаков, нужно их играть в быстром темпе; технически и пианистически они весьма и весьма сложны. Это темы из концертов Рахманинова, Грига, ораторий Орфа, симфоний Шостаковича, Чайковского, пьес Шенберга и Веберна итд. Музыкальный язык этих и других произведений далеко не прост. Самостоятельно студенты не

всегда могут осилить эти темы, поэтому преподаватели музыкальной литературы обратились к пианистам, которые помогают учащимся освоить необходимое количество тем в рамках уроков по фортепиано. В семестр помимо основной программы по предмету - соната, пьеса (либо полифония, этюд) включены 10 тем зарубежной, русской или казахской музыкальной литературы.

Естественно, педагог помогает в разборе, показывает, как упростить фактуру, предлагает разнообразные технические приемы, чтоб учащийся смог сыграть тему в нужном темпе, но при этом общее гармоническое звучание от этого не должно измениться. Очень важным является умение быстро читать и самостоятельно грамотно разбирать тексты, иначе все уроки сведутся к «однообразной черновой работе» и гнетущей атмосфере на уроках, в которой не будет места творчеству. Репертуар в классе весьма насыщен, сменяемость его регулярная, поэтому организация самостоятельных занятий должна быть очень продуктивной. Но, к сожалению, не всегда бывает достаточно времени у учащихся для продолжительных и ежедневных занятий на фортепиано, поскольку они загружены специальными предметами, не умеют мобильно выполнять домашние задания.

Мне бы хотелось подчеркнуть роль мышления и необходимость его развития для успеха в решении поставленных выше задач. Важно, чтобы учащийся мыслил ни по одной ноте, а сразу блоками-мотивами, тактами, фразами. На этом этапе велика роль творческого воображения, интуиции, ученик влюбляется в музыку, эмоционально откликаясь на нее. Вторая стадия занимает больше всего времени – это этап разучивания и технического, пианистического его освоения. Идет работа над темпоритмом, звуком, динамикой. Разучиваются отдельные фрагменты, учащийся добивается технического совершенства в разных руках. Большая работа ведется над штрихами, различными техническими приемами. Постепенно, охватывается все больше сторон исполнения произведения, оно приобретает целостность и завершенность. Определенного времени требует выгравирование и совершенствование программы, свободное ее исполнение, осмысление художественных образов. Поскольку на 3 и 4 курсах фортепиано у учащихся теоретического отделения выносятся на экзамен, очень важно иметь опыт выступлений. Здесь очень помогает подготовка к межсеместровым выступлениям и к зачетам. Конечно, преподаватель в процессе обучения несет основной груз ответственности за профессиональное продвижение ученика (дважды в неделю), не считая постоянных мыслей о правильно выбранной программе, о методике уроков, о планировании занятий итд.

Рояль называют королем инструментов, на котором можно исполнить буквально все - от простой одноголосной мелодии до любой симфонии и оперы. Педагог должен заинтересовать студента, раскрыть возможности этого многогранного инструмента, привить учащемуся любовь и все необходимые навыки для выражения своих возвышенных чувств на клавиатуре. Человек, вставший на путь постижения прекрасного, всегда будет ощущать потребность в эстетическом наслаждении, уже не свернет с пути приобщения к высокому

искусству, пойдёт дальше, и когда-то откроет этот прекрасный мир другому человеку.

Используемая литература:

1. Вопросы фортепианной педагогики. Вып.4 Из-во «Музыка». Москва, 1976. С. Савшинский « Педагогическая практика»
2. М.Г.Карпычев «Практика пианизма» Новосибирск 2007 г
3. А. Алексеев « Методика обучения игре на фортепиано». Государственное музыкальное издательство. Москва 1961г
4. Методические рекомендации к типовой учебной программе по курсу специального фортепиано в музыкальном училище и консерватории. Минвуз Казахской ССР, Алма-Ата 1987г

ОСНОВНЫЕ МОДЕЛИ ПРОГРАММ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Мужчиль Марина Дмитриевна

Ассоциированный профессор

**Восточно-Казахстанского университета имени С. Аманжолова,
кандидат философских наук**

Любые программы музыкально-эстетического обучения и воспитания в качестве своего концептуального основания имеют то или иное понимание сущности человека и музыки.

Основными моделями здесь выступают представления о человеке либо как субъекте становления, творце собственной реальности, либо как вещи, существующей наряду с другими вещами, объекте, подвергаемом внешним воздействиям.

В соответствии с этими моделями и музыкально-эстетическая сфера, которую предстоит освоить становящемуся индивиду, тоже мыслится по-разному. В первом случае она предстает как процесс, как живая, изменяющаяся с приходом в мир каждого человека реальность. Во втором случае музыка представляется особым миром, одним из элементов внешней по отношению к человеку среды, оказывающим на него свое воздействие и формирующим его по своему образу и подобию.

Обозначенные противоположные моменты определяют собой разные цели, ставящиеся перед музыкальным воспитанием, с необходимостью приводящие к кардинально различным результатам.

Целью музыкального воспитания, основывающегося на первой модели, выступает формирование человека, становление личности. Результатом ориентированного на такую цель музыкального обучения и воспитания должно стать освоение индивидом человеческого мира, определение им своего места в нем, формирование того, что Э.В. Ильенков называл пространством личности.

Освоение человеческого мира в процессе музыкальной деятельности предполагает, что богатство, глубина, тонкость и дифференцированность

чувств, доступных человечеству в целом, должны стать богатством чувств по отношению к себе, людям, миру становящегося человека, составить реальное содержание его собственной жизни.

Во главу угла музыкально-эстетического воспитания, опирающегося на первую модель, становится формирование у учащихся способности обнаруживать корни, всеобщую порождающую основу музыкальных явлений, способности в конкретном, особенном видеть всеобщее содержание. Обращение к имеющимся в наличии результатам музыкальной деятельности становится распрямлением содержания человеческой жизни, оживлением и воссозданием тех общественных контекстов, которые породили тот или иной способ звукового воплощения. Тогда в процессе обучения музыка для человека предстает зеркалом самого себя. Свой собственный образ вырисовывается тем полней и ярче, чем в более целостном и конкретном виде представлена картина выражающей себя в музыкальных звуках человеческой действительности.

Целью музыкального воспитания, основывающегося на второй модели, становится введение учащихся в особый мир – мир музыки, некую параллельную человеческому бытию реальность, существующую по собственным законам и правилам. Учебный процесс тогда ориентирован на освоение этих законов и правил – на преподнесение индивиду знаний об искусстве, формирование умений оперировать музыкальными средствами, разбираться в стилях, манерах, направлениях, оттачивать технику исполнения музыкальных произведений и т.д.

В основе такого рода программ лежит уверенность во всемогуществе искусства, убежденность в его великой преобразующей силе. Оно предстает как мир совершенной красоты и гармонии, способный корректировать изъяны несовершенного человеческого бытия. При этом за пределами внимания остаются результаты музыкально-эстетической деятельности, из которых выхолощено духовное, собственно человеческое содержание, в которых чувственность человека представлена в искаженном, деформированном виде. Обращение с музыкальными явлениями, берущимися на рассмотрение, зачастую представляет собой манипуляции, содержательно не связанные с духовно-практическим смыслом этих явлений.

Опора на первую из моделей обнаруживается в программе по музыке для казахской начальной школы «Елим-ай», разработанной под руководством М.Х. Балтабаева.

Генеральной целью ее является становление личности, утверждение ею своей самобытности и уникальности. Эта самобытность становится возможной через сопричастность своему народу, осознание и ощущение себя его частью. Собственная неповторимость и уникальность дают возможность вести полноценный диалог культур, диалог сознаний.

В задачи программы входит научить детей ориентироваться в социальном пространстве, включаться в него, творить его, решать проблемы, в нем возникающие, реагировать на нестандартные ситуации и моделировать их. Собственно пафос программы направлен протестом против унификации

духовного пространства и стремлением строить его как единство во всем многообразии своих проявлений.

В основе программы лежит обращение к национальной культуре, в которой реализован творческий потенциал и выражено своеобразие казахского народа. Музыка авторами программы мыслится образом мира как целого, неотъемлемым моментом которого является человек, запечатлением и воссозданием пространственно-временных характеристик бытия. Поэтому М.Балтабаев пишет о необходимости для учителя музыки овладения пространственно-временными категориями, характерными для кочевых народов, что способствует более глубокому проникновению в ее смысл и выразительную систему.

Выбор тем программы обусловлен стремлением воссоздать в учебном процессе обстоятельства жизни и атрибуты действительности казахского народа. О тематизме программы М.Балтабаев пишет: «Тема первой четверти «Сары-Арка» - образ степи, вызывающей производственные ассоциации у казахов (природа, человек, жизнь). «Тулпар» (II четверть) – образ коня, друга и соратника казаха (тема борьбы добра и зла, света и тьмы, героизма, доблести, мира), «Ак-ку» (III четверть) – образ лебедя как вечный символ великого начала красоты жизни, «Елим-ай» - образ Родины (IV четверть)» [1, с.11].

В программе особо подчеркивается, что с художественным опытом народа учащиеся должны не просто ознакомиться, а пережить его. Особое значение придается игровой деятельности детей, в которой воспроизводятся ситуации, запечатленные в художественных явлениях, и в которых им предоставляется возможность действовать самим, изнутри проживая и осмысливая их.

Результатом таким образом осуществляемого эстетического воспитания является то, что опыт, накопленный предшествующими поколениями, становится опытом самого ребенка. В эстетической деятельности он созидает и открывает собственные возможности и прежде всего способности художественного видения и переживания мира, в котором живет. Тем самым музыкальные звуки становятся одновременно и способом выражения собственных смыслов и состояний и тем магическим кристаллом, через который виден целый мир.

В 10-е годы 21 века в Казахстане был обозначен поворот к обновлению содержания образования. В это время были введены в действие учебные программы для начальных и 5-6 классов общеобразовательной школы по учебному предмету «Музыка», в основе которых явно видна опора на вторую из описанных моделей.

Как сказано в программе для 1-4 классов, цель занятий музыкой в общеобразовательной школе - «формирование основ музыкальных знаний и развитие элементарных исполнительских навыков, развитие музыкальной культуры учащихся как способа творческого самовыражения личности» [2, с.4].

В качестве цели обучения в программе для 5-6 классов указано «формирование музыкальной культуры и развитие творческих способностей обучающихся на основе приобщения к лучшим образцам казахской

традиционной музыки, творчества народов мира, мировой классики и современной музыки» [3].

Как видим, в своих генеральных целях программы ориентированы на формирование музыкальной культуры учащихся. Однако более внимательное ознакомление с ними обнаруживает, что под музыкальной культурой их составители подразумевают не живое, актуальное состояние человека, а овладение им определенным массивом музыкальных знаний, умений и навыков.

Обе программы основаны на тематическом принципе. Темы являются сквозными, проходящими через весь период обучения.

Названия тем 1-4 классов («Все обо мне», «Время», «Человеческие ценности» и др.) связаны с реалиями жизни учеников. Однако когда мы знакомимся с целями отдельных занятий, то не можем не обратить внимание на то, что эти цели никоим образом не связаны с заявленной тематикой.

Так, например, цели занятий, посвященных теме «Человеческие ценности» - научить учащихся «петь и играть на музыкально-шумовых инструментах по нотам и по памяти музыкальный материал различных жанров и культур, уверенно соблюдая темп, динамику, ритмический и мелодический рисунок, чистую интонацию» и т.д. [3]. Примечательно, что в этой теме совсем не указано, о каких ценностях пойдет речь. Составителей программы волнуют совсем другие вопросы – вопросы технологического, но не содержательного плана.

Темы 5-6 классов более ориентированы на собственно музыкальное содержание: «Музыкальное наследие казахского народа», «Музыкальные традиции народов мира», «Шедевры классической музыки» и др.

Среди целей занятий по теме «Шедевры классической музыки», посвященных изучению органной музыки - научить детей «определять жанры и виды классической музыки»; «исполнять песни разных стилей и жанров, используя элементы канона, двухголосия, передавая художественный образ и характер мелодии» и т.д. [36]. Сходные, технологические, цели ставятся и на занятиях, посвященных симфонической музыке: «различать звучание музыкальных инструментов видов оркестра, классифицировать их по группам»; «определять жанры и виды классической музыки» [3].

Эти цели вполне соответствуют заявленной тематике, изначально ориентированной не на человека, а на музыкальное искусство. Однако поставлены эти цели еще и крайне формально. Например, в процессе освоения жанров европейской музыки – органной, симфонической, балетной - одной из целей почему-то становится научить учащихся «рассказывать о творчестве жырши-термеши». Точно так же, в соответствии с замыслом составителей программы, учиться рассказывать о творчестве жырши-термеши учащиеся должны и при обращении к теме «Джазовая музыка» [3].

Одна из самых болевых проблем современной педагогики - отсутствие у подрастающего поколения интереса к наполненной глубокими и высокими смыслами классической и народной музыке и предпочтение, отдаваемое им развлекательной, популярной, массовой музыке. На решение этой проблемы

направлены усилия сотен ученых и практиков. Однако особого продвижения вперед на пути ее решения не наблюдается. И этого продвижения едва ли стоит ожидать, пока в фокусе внимания составителей музыкально-эстетических программ находится не человек, а музыка. Можно познакомить детей с нотной записью, рассказать им о составе симфонического оркестра, научить отличать оперу от балета, но если за звуками они не видят содержания и смыслы собственной жизни, какая угодно хорошая музыка, преподносимая в каких угодно объемах и количествах, останется чуждой им и невостребованной ими.

Таким образом, мы видим, что то или иное понимание сущности музыки – как специфического преломления жизни целого, особой проекции человеческого бытия или как автономного, обособленного мира – задает разные способы организации процесса музыкально-эстетического воспитания. И лишь в первом случае музыка выступает в своей подлинной сущности – не набором звуков, сколь угодно хорошо и ладно пригнанных друг к другу, а образом человеческого бытия, и сама музыкальная деятельность становится контекстом, в котором оно оживает и продолжается.

В контексте отчуждения, которым пронизаны все поры современного общества, более естественным и очевидным оказывается второй из выше обозначенных вариантов программ, отражающий и закрепляющий налично данную ориентацию на воспроизводство вещных форм связей человека с миром и себе подобными.

Первый же вариант программ, всегда являющийся результатом глубинного, сущностного анализа, выступает как преодоление налично данных обстоятельств. Такие программы ориентированы не просто на решение каких-либо частных вопросов, их появление связано с необходимостью решения глобальных, основополагающих проблем человеческого бытия. Они направлены на снятие отчуждения, а значит, формирование личности с ее собственно человеческим отношением к миру, на выход из тупиков абстрактного, вещного существования в пространство собственно культурной реальности.

Литература

1. Балтабаев М.Х. Казахская традиционная художественная культура – основа музыкально-эстетического воспитания учащейся молодежи /М.Х. Балтабаев. – Алматы: ТОО «Дошк-Пресс», 1993. - 21 с.
2. Музыка. Учебная программа для начальной школы (1-4 классы) в рамках обновления содержания среднего образования (пробный вариант для апробации в 30-ти пилотных школах). – Астана, 2015. – 26 с.
3. Типовая учебная программа по предмету «Музыка» для 5-6 классов уровня основного среднего образования. Утверждена приказом Министра образования и науки Республики Казахстан от 3 апреля 2013 года № 115. - <https://agartu.com>

КРИТЕРИАЛЬНОЕ ОЦЕНИВАНИЕ КОНЦЕРТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ КАК НЕОБХОДИМОСТЬ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Команок Юлия Васильевна

Преподаватель, концертмейстер

КГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных в искусстве детей имени Еркебаева»

Современная система образования, претерпевает значительные изменения. Изменились как структура и содержание образования, так и методы, формы и специфика работы. Конечно же, изменения коснулись и музыкального образования, в частности ДМШ, специализированных школ, колледжей искусств.

Исполнительское искусство является очень ярким, эмоциональным, но в то же время и весьма субъективным видом искусства. С одной стороны представителям разных национальностей и культур не требуется переводчик, чтобы понять замысел композитора или исполнителя, с другой стороны даже слушатели одной культуры могут иметь совершенно противоположные, отличные друг от друга взгляды на выступление конкретного исполнителя. Особо остро проблема субъективности взгляда оценивания выступления видна при обсуждении выступления учащегося ДМШ или колледжа.

Рассуждая о расхождениях во взглядах на исполнение, мы обнаружим ряд факторов, способствующих данной субъективности оценивания. Самый главный фактор, это отсутствие общих критериев оценивания для всех учащихся, второе - наличие у каждого преподавателя класса своих собственных критериев оценивания, третье- учёт или же наоборот, не учтение индивидуальных особенностей учащихся, начиная от уровня подготовки, до уровня способностей.

Кроме того, проблема оценивания выступлений учащихся, становится напряжённой процедурой и для самих преподавателей. Во избежание недопонимания, конфликтных ситуаций, необходимо разработать критерии, по которым в дальнейшем, возможно, оценивать выступления учащихся. Разработка критериев, утверждение их на отделение должно проходить под единой целью – совершенствования оценочной системы.

В последнее время система оценивания претерпела изменения и совершила переход в 10 или 100 балльную систему. Конечно, такой метод оценивания становится более широким и гибким, чем сухой уклад в 5 балльную систему.

При разработке критериев концертного исполнения, необходимо учесть следующие исполнительские задачи, которые должны быть выполнены учащимися:

1. Точность исполнения нотного текста наизусть.
2. Качество звукоизвлечения.
3. Метроритмическая и темповая точность исполнения.
4. Техническая уровень и свобода исполнения.

5. Раскрытие музыкально-образной сферы.
6. Соответствие стилевым задачам исполнения.
7. Эстрадная выдержка и культура исполнения.

Кроме перечисленных выше критериев, существует и ряд дополнительных: организация и постановка игрового аппарата, динамика исполнительского развития учащегося, проявление волевых усилий и мотивационной заинтересованности.

Рассмотрим критерии оценивания концертного выступления по 100 балльной системе.

95-100 баллов: Высококачественное владение средствами музыкальной выразительности: отличное качество звука; безукоризненная техника исполнения; чистота интонации и выразительное интонирование; большой динамический диапазон; развитое чувство метроритма. Уровень сложности изучаемых произведений опережает действующие требования программы на данный период обучения. Отсутствие текстовых ошибок и технических погрешностей, правильное и уверенное знание нотного текста. Выступление отличается артистичностью, гибкостью, яркой творческой индивидуальностью и глубиной художественно-образного мышления учащегося. Учащийся проявляет самостоятельность, целеустремленность, творческое отношение к занятиям.

90-94 балла: Отличное владение выразительными средствами музыки. Уровень сложности изучаемых произведений отвечает действующим требованиям программы на данный период обучения. Отсутствие текстовых и технических погрешностей при исполнении концертной программы. Выступление отличается артистичностью, гибкостью, творческой индивидуальностью, достаточно глубоким художественно-образным мышлением. Учащийся проявляет самостоятельность, целеустремленность, творческую активность в занятиях.

85-89 баллов: Владение выразительными средствами музыки: отличное качество звука; уверенное техническое исполнение; качественные ритм и пульсация. Уровень сложности изучаемых произведений отвечает действующим требованиям. В игре присутствуют незначительные текстовые и технические погрешности, не влияющие на образно художественный строй произведений. В исполнении явно присутствует артистизм и гибкость, художественно-образное мышление. Учащийся проявляет достаточную самостоятельность, усердие, творческое отношение к занятиям.

80-84 балла: Хорошее владение выразительными средствами музыки: очень хорошее качество звука; уверенное техническое исполнение; хорошо развитое чувство метроритма. Уровень сложности изучаемых произведений отвечает действующим требованиям. При исполнении возможно небольшое количество текстовых и технических ошибок, не очень влияющих на восприятие произведений. В концертном исполнении присутствует образное мышление, гибкость и артистизм. Учащийся проявляет достаточную самостоятельность, усердие, творческую активность в занятиях.

75-79 баллов: Хорошее владение выразительными средствами музыки: хорошее качество звука; неплохое техническое исполнение; хорошее метроритмическое чувство. Уровень сложности изучаемых произведений отвечает действующим требованиям. В исполнении присутствует артистизм, недостаточная гибкость, текстовые и технические ошибки, несколько портящие впечатление от исполнения. В игре присутствует индивидуальность, образное мышление, однако ученик не проявляет должной самостоятельности и активности в занятиях.

70-74 балла: Владение выразительными средствами музыки: не достаточно хорошее качество звука; заметные текстовые, технические и ритмические погрешности. Уровень сложности изучаемых произведений отвечает действующим требованиям. Присутствующие в исполнении ошибки и недостаточная гибкость мешают восприятию программы. В работе не достает индивидуальности, образности мышления, самостоятельности и усердия в занятиях.

65-69 баллов: Весьма удовлетворительное владение выразительными средствами музыки: удовлетворительное качество звука; много текстовых и технических погрешностей; слабое чувство ритма, неустойчивая пульсация. Уровень сложности изучаемых произведений несколько отстает от действующих требований программы. Отсутствие индивидуальности, недостаток артистизма — в значительной мере влияют на восприятие музыки, искажают образный смысл произведений. Недостатки в постановке исполнительского аппарата заметно мешают освоению инструмента. Учащийся не проявляет самостоятельность и усердие в работе.

60-64 балла: Удовлетворительное владение выразительными средствами музыки: плохое качество звука; слабая техническая подготовка; слабое чувство ритма и отсутствие живой пульсации. Неуверенное знание текста и музыкального материала, заметно отступающее от действующих программных требований. Множество текстовых ошибок, недостаточный уровень владения выразительными средствами музыки заметно искажают образный смысл и мешают восприятию исполняемого музыкального материала. Существуют недостатки в постановке исполнительского аппарата учащегося, сильно тормозящие профессиональное развитие. Отсутствие самостоятельности, осознанности, усердия в работе у учащегося.

55-59 баллов: Слабое владение выразительными средствами музыки. Слабое знание текста изученных произведений, отсутствие образного содержания, многочисленные технические ошибки, не позволяющие учащемуся исполнить музыкальный материал от начала до конца. Уровень сложности изучаемых произведений отстает от действующих требований. Существуют грубые недостатки в постановке исполнительного аппарата. У учащегося нет интереса к музыке и занятиям на инструменте.

50-54 балла: Очень слабое владение выразительными средствами музыки. Очень слабое знание текста изученных произведений, отсутствие образного содержания, многочисленные интонационные и технические ошибки, не позволяющие учащемуся исполнить музыкальный материал от начала до конца.

Уровень сложности изучаемых произведений сильно отстает от действующих требований программы. Существуют проблемы слухового самоконтроля. Эстрадная нестабильность. Учащийся демонстрирует отсутствие интереса систематичности в занятиях.

0-49 баллов: Слабое знание нотного текста. Характер и художественный образ произведения не выявлен. Непродуманность, неуверенность исполнения. Уровень сложности изучаемых произведений сильно отстает от действующих требований программы. Недостаточный уровень технического развития в целом. Проблемы слухового самоконтроля. Отсутствие эстрадной выдержки. Учащийся демонстрирует отсутствие самоподготовки, интереса к изучению предмета, понимания изучаемого материала.

Система контроля в образовательных учреждениях осуществляется на зачётах, экзаменах, концертах и конкурсах. Результатом контроля данной системы является оценка, представленная в баллах. Оценивание по данной балльной системе способствует объективности и правомерности выставления оценки. Также благодаря анализу выступления по критериям, возможно, составить более полную динамику развития учащегося за учебный период, т.к. данная характеристика критериев обширно раскрывает как положительные, так и отрицательные стороны исполнения учащегося.

Существуют множество мнений, касающихся необходимости внедрения подобного оценивания. Некоторые методики преподавания отрицают необходимость выставления оценки учащемуся, другие же, напротив, считают оценку инструментом стимулирования успеваемости учащегося. Сто балльная система оценивания, очевидно, является индивидуальной, конструктивной и стимулирующей. Если оценка ставится за экзамен, здесь учитывается качество самоподготовки, заинтересованность учебным процессом, активность в концертной и конкурсной деятельности. Если оценивается конкурсное выступление, то принцип оценивания будет несколько другой. Цель конкурса – выявить сильнейшего, поэтому и критерии оценивания будут более конкретизированные, не имеющие широких педагогических задач, а именно: точность воспроизведения текста, виртуозность, стабильность, музыкальность, артистизм.

Подводя итог, необходимо сказать, что каким бы не был итог выступления, педагог обязательно должен дать подробный анализ выступления и оценки учащемуся. Ученик должен знать свои сильные и слабые стороны, проанализировать свою работу за учебный период, с целью поиска дальнейшего направления в своей работе (углубления, совершенствования). Любой балл, полученный на выступлении должен идти на пользу ученику и явиться стимулом для дальнейшего самосовершенствования.

Таким образом, выработка и применение системы критериального оценивания является важной задачей в процессе объективного оценивания выступления учащегося, способствующей в конечном итоге повышению уровня учебной мотивации, познавательной активности, сохранению эмоциональной уравновешенности и уверенности в собственных силах и возможностях.

Список литературы:

1. Педагогика: Учебное пособие для студпед. вузов/Под ред. П.И.Пидкасистого. - М.: Пед. общ-во России, 1998. - с.353.
2. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону. «Феникс». – 2002.
3. Ю. А. Литвиненко «Роль публичных выступлений в процессе обучения музыке» М.: «Педагогика искусства» № 1 2010

ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

(из опыта работы)

Русакова Ольга Борисовна

Преподаватель КГКП «Восточно - Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

Эта тема, которую я решила затронуть, значимая и жизненно важная для всех музыкантов, актуальна и по сей день, проблема малоизученная и музыкантами и психологами. Музыкант – исполнитель, сталкиваясь с этой проблемой в детском возрасте, ощущает ее на протяжении всей творческой деятельности. Я хочу рассмотреть эту тему, основываясь на свой 30-летний опыт работы преподавателем и концертмейстером.

К сожалению, полного решения и рецепта, помогающего справиться с этой проблемой, нет, можно только говорить об умении в большей или меньшей степени контролировать своими эмоциями, своим аппаратом и своим исполнением. Причем, у музыкантов с разной психикой, разным складом нервной системы и характером реакция на сценическую ситуацию проявляется по-разному. У меня учащиеся перед выходом на сцену спрашивают: «Вы не волнуетесь?», из чего я делаю выводы, что у меня, видимо, волнение внешне не сильно проявляется, хотя я всегда волнуюсь перед выходом на сцену. У некоторых учащихся бурно проявляется волнение, они ходят из стороны в сторону, не могут сидеть на месте, трясут руками, рассуждают вслух: «Поскорее бы это закончилось!». Другие, наоборот, в этот момент «обмякают», становятся заторможенными.

Конечно, любовь к сцене должна прививаться с первых классов детской музыкальной школы. Выступления должны проходить по возможности в концертном зале, потому что когда зачеты, академические концерты, экзамены проходят в небольшом классе, при выступлении в зале ребенок начинает теряться в пространстве, в большом зале все звучит по-другому, звук разносится и ребенок, зачастую, перестает себя слышать, а играя в ансамбле, слышать своего партнера.

Педагог с раннего возраста должен психологически готовить ребенка к выходу на сцену. Психологическая подготовка учащегося к выступлению имеет не меньшее значение, нежели профессионально-техническая подготовка. Психологическое состояние на сцене напрямую зависит от качества предварительной работы.

Попробуем разобраться, с какими факторами может быть связано сценическое волнение. Первое, это проблема выучки текста. Не секрет, что учащийся, у которого плохо выучен текст, больше подвержен волнению. Но ведь сильно волнуются и те, у которых выучен текст. И как пишут исследователи этой проблемы, парадокс заключается в том, что провалы в памяти на сцене не всегда являются результатом выученности текста. И, тем не менее, произведение должно быть выучено на 150-200%. Сам факт выученности текста действует на учащегося успокаивающе, придает уверенность его исполнению. Как часто мы сталкиваемся с тем, когда учащийся на уроке выдает на 100%, а на сцене вдруг прячется в «скорлупу» и начинает играть «себе под нос». Учитывая эту особенность некоторых детей, приходится их перед выходом на сцену «накручивать», несколько преувеличивать свою игру. Очень важно в день выступления соблюдать режим дня, подходящий каждому конкретному исполнителю. Нужно за день до выступления раньше лечь спать, чтобы хорошо отдохнуть перед выходом на сцену, это успокаивает нервную систему, правильно организовать время в день выступления, с моей точки зрения, не перетрудиться и не выплеснуться раньше времени, не перегореть эмоционально и психологически. Существуют две точки зрения распределения сил в день выступления. «Нельзя экономить эмоции» - уверен Ю.С. Слесарев. Он рекомендует студентам играть в классе на том же уровне динамики и с той же физической нагрузкой, которое потребует публичное выступление. «Наши руки и уши должны заранее готовить себя к тому состоянию, которое называется артистическим запалом». Другого мнения придерживается М.С. Воскресенский. Он советует в день выступления не очень много заниматься. Полезно поиграть программу в неторопливом движении, как бы в увеличительное стекло рассмотреть свои исполнительские замыслы и намерения. Именно этой точки зрения я придерживаюсь и полностью ее разделяю.

На любом этапе игрового процесса нужно отдаваться исполнению целиком и прививать ощущение «концертности», даже когда произведение только разучивается.

Хочу описать, что меня беспокоило перед выходом на сцену и во время исполнения на сцене. Всем знакомо перед выступлением состояние, когда сердце стучит так, что готово вырваться из груди. «Успокоить» сердце поможет дыхательная гимнастика. Глубокий вдох через нос и медленный выдох через рот успокаивает ритм сердца. Меньше волноваться перед выходом на сцену я стала тогда, когда у меня поменялся двигательный аппарат. К. Игумнов пишет: «Надо постоянно работать над освобождением всех своих мышц так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга. Пока мышцы натянуты, как канаты, ничего путного не выйдет» (С. 89). На первом этапе перемены я стала контролировать свободу рук, а в дальнейшем стала привыкать к новым мышечным ощущениям. При фиксации внимания на двигательных ощущениях проверяется свобода движений и наличие в мышцах ненужных зажимов, которые нужно уметь сбрасывать. Нужно «запоминать» это мышечное ощущение свободы, чтобы иметь возможность вспомнить их перед

выступлением и воссоздать при разыгрывании. Думаю, что меньше волнуются музыканты, которые обладают природным даром и виртуозными возможностями. Исполнителям с прекрасными руками и великолепно поставленном двигательном аппарате психологически намного проще справиться с эстрадным волнением.

Еще один совет, которым я пользуюсь, и который может помочь в преодолении синдрома сценического волнения. Репетируя в классе, мысленно представлять себя играющей на сцене в большом зале с воображаемой публикой, чтобы пережить то чувство волнения, которое сопутствует любому выступлению на сцене, для выявления проблемных, слабых мест в исполнении. «Пусть это исполнение будет редким, но наиважнейшим событием в процессе работы», говорил своим ученикам А.Б. Гольденвейзер (С. 128). Это так называемое медитативное проигрывание очень помогает перед концертным выступлением.

Важной составляющей в синдроме сценического волнения является чувство ответственности за свое выступление, которое, как показывают специальные наблюдения, возрастает с годами. Никому не секрет, что гораздо сложнее выступать в своем городе, перед знакомой публикой, коллегами, учащимися, нежели где-то в другом городе на Республиканском или Международном конкурсе. Ответственность перед публикой, которая тебя знает, возрастает.

Еще одной причиной, влияющей на степень волнения, могут быть неблагоприятные условия, в которых порой оказываются исполнители, выезжая в другой город на какой-либо конкурс. Это отсутствие возможности позаниматься или элементарно разыграться перед выступлением. Психологически вынести такую ситуацию очень трудно и поэтому исполнитель, даже опытный, зачастую не застрахован от потерь на сцене. Даже одежда и обувь, в которой выходит исполнитель на сцену, имеет большое значение. Она не должна сковывать музыканта в движениях, а высота каблука должна быть оптимальной для качественного прожимания педали.

У многих музыкантов не только привито с детской музыкальной школы, но и генетически заложено чувство сцены, они любят выступать на сцене, они любят быть в центре внимания, они любят, чтобы их хвалили. Для таких музыкантов выход на сцену – удовольствие, радость, праздник.

Отсутствие волнения также нежелательно для исполнения. Н.В. Трулль замечает по этому поводу: «Если человек не волнуется перед выходом на сцену, - он не артист, и на сцене ему делать нечего». Музыкант равнодушный, не волнующийся не будет творить на сцене ничего интересного и значительного. Только публичное выступление определяет меру выученности материала, степень одаренности учащегося, технический потенциал, его психологическую устойчивость. Внушать учащемуся уверенность в своих силах и, главное, в умении сосредоточиться на исполняемом - это входит в круг обязанностей любого педагога.

Литература

1. Мастера советской исполнительской школы. – М. 1961г.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М. 1997г.

НЕПРЕРЫВНОСТЬ ОБУЧЕНИЯ – КАК УСЛОВИЕ ПОДГОТОВКИ ВЫСОКОПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И СОЦИАЛЬНО УСПЕШНОГО СПЕЦИАЛИСТА СФЕРЫ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Заместитель директора по учебной работе

**КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных
артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО**

Какиева Айнур Кабылкайрызы

Музыкальное образование - уникальное культурное явление, в котором в художественно-образной форме нашли свое отражение социальные отношения, показатели духовной культуры общества, его мировоззрение, творческий потенциал.

Непрерывное музыкальное образование это функционирующая в интересах личностного музыкально-культурного развития подрастающих поколений система государственных музыкально-образовательных учреждений, обеспечивающих возможность музыкальной подготовки человека на основе преемственности учебных программ, целей, содержания, методов, форм и средств обучения.

Одним словом, музыкальное образование представляет собой целостный длительный процесс, в котором дошкольный возраст – является важнейшим этапом развития и воспитания личности. Это период приобщения ребенка к познанию окружающего мира. Период его начальной социализации. Именно в этом возрасте активизируется самостоятельность мышления, развивается познавательный интерес детей и любознательность. В связи с этим особую актуальность приобретает воспитание у дошкольников художественного вкуса, формирования у них творческих умений, осознания ими чувства прекрасного, воспитания у них музыкальной культуры. Именно в этом возрасте определяются интересы и склонности ребенка, определяющие дальнейшее направление образовательной деятельности.

Следующей ступенью в цепочке непрерывности музыкального образования важное место занимают детские музыкальные школы (ДМШ) и детские школы искусств (ДШИ). По общепринятым меркам, их назначение – дополнительное музыкальное образование и воспитание. Но реальной задачей, назначением детских музыкальных школ является помощь ребенку и его родителям - на раннем этапе выявить способности и талантливость ребенка.

Несмотря на то, что эта ступень имеет функцию **дополнительного** образования, именно начальное музыкальное образование формирует те навыки и умения, уровень освоения которых в значительной мере предопределяет успешность всего последующего обучения. В этот период развивается личностный потенциал ребенка, его индивидуальность, и именно в этот период происходит становление профессионального самоопределения.

В этом контексте детские музыкальные школы и детские школы искусств как важнейшая часть дополнительного образования обучающихся, призваны обеспечить максимально полное индивидуальное развитие, в том числе и эстетическое, свободный выбор детьми видов художественной и творческой деятельности, вариативность предлагаемых форм, методов и практик освоения. Следует отметить, что далеко не всегда желание сделать музыку профессией обнаруживается в первые годы обучения, ведь многие родители отдают детей в детские музыкальные школы только для общего развития.

Следующей, так называемой ступенью в непрерывной цепочке музыкального образования, являются музыкальные училища (колледжи искусств). Основной целью которых, является обучение музыкально одаренных детей, определившихся с выбором профессии, по образовательным программам повышенного уровня.

После окончания училища (колледжа) студенты продолжают обучение в профильных ВУЗах по той же специальности, изучая те же дисциплины в более углубленном виде. И если в любое другое высшее учебное заведение можно поступить сразу после окончания школы без начальной базовой подготовки, то поступить в консерваторию, институт или академию искусств не имея соответствующих навыков далеко не просто.

Таким образом, с момента поступления в музыкальную школу до окончания высшего профильного учебного заведения может пройти как минимум - 16 лет. В детских музыкальных школах и школах искусств, как правило, учатся 5-7 лет; в музыкальных училищах и колледжах — 4 года; в консерваториях, академиях искусств и институтах культуры — 4-6 лет. Срок обучения зависит от выбранной специальности и от индивидуальных способностей обучаемого.

Учёба не заканчивается с получением аттестата или диплома — это процесс длиною в жизнь. В современном мире для достижения успеха необходимо совершенствоваться каждый день, что еще более значимо для музыканта.

То есть, концепция непрерывного музыкального обучения заключается в том, что после окончания учебного заведения музыкант-профессионал продолжает развиваться уже в процессе своей трудовой деятельности.

В жизни музыканта-профессионала существует один основной принцип, который должен закладываться еще в самом начале творческого пути, в детской музыкальной школе - это регулярная практика, в данном случае систематичность самоподготовки, где количество переходит в качество и это есть постоянный непрерывный процесс самосовершенствования музыканта профессионала.

Необходимость и эффективность непрерывности музыкального образования проверена временем - когда существующие музыкальные школы стали закрываться и контингент поступающих в музыкальные училища, в большинстве своем, состоял из абитуриентов, не имеющих начального музыкального образования. А это значило, что за 4 года необходимо было выпустить специалиста среднего звена, владеющего всеми профессиональными

навыками, что ни для кого не секрет – практически невозможно. Но на сегодняшний день этот вопрос не стоит так остро – помимо музыкальных школ открылись школы искусств, студии и т.д.

Что касается традиционного академического направления в профессиональном музыкальном образовании, которое готовит музыкальную элиту, специалистов-профессионалов, то главным условием является непрерывность образовательного процесса, к важнейшим характеристикам которого можно отнести принцип целостности и комплектности, преемственности и ранней профессиональной ориентации как организационно-педагогических условий осуществления непрерывного музыкального образования.

Серьезные изменения в социально-экономической жизни общества и в образовании, происходящие в последнее время, определили необходимость осуществления в образовательных учреждениях инновационной деятельности, которая способствовала бы повышению конкурентоспособности выпускаемых специалистов. В настоящее время качественным является образование, гарантирующее выпускнику возможность успешного трудоустройства, самореализации в условиях рынка. И система школа-колледж-ВУЗ позволяет выпускнику в дальнейшем, оперативно и гибко перестраиваясь, откликаться на запросы музыкальной культуры области, региона.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КЛАССА ФЛЕЙТЫ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Парфирьева Тамара Петровна

Преподаватель специальных дисциплин по классу флейта

**КГУ «Комплекс «Колледж искусств - специализированная школа-интернат для одарённых в искусстве детей имени Ермака Серкебаева»
г. Петропавловск**

Аннотация: Статья будет интересна преподавателям ДМШ, ДШИ, специализированных музыкальных школ и колледжей искусств. Современная ситуация в мире, в связи с пандемией COVID 19, внесла большие изменения в систему образования. В материале рассматриваются положительные и отрицательные стороны дистанционного обучения с точки зрения преподавателя специальных дисциплин по классу флейты.

Эпидемиологическая ситуация, связанная с возникновением пандемии коронавируса в марте 2020 года, внесла изменения в жизненные процессы практически каждого жителя Земли. Непосредственные изменения произошли и в системе образования. За короткий промежуток времени преподавательский состав ВУЗов, колледжей и школ, совместно со студентами, учениками и родителями приступил к освоению новой для всех дистанционной формы обучения. Вынужденный переход на дистанционную форму работы совершили все профессиональные музыкальные учреждения: консерватории, университеты, колледжи, ДМШ и ДШИ.

Традиционные встречи преподавателей с учениками в классах учебных заведений были заменены встречами на интернет платформах Skype, YouTube, VK, Sova WhatsApp, Zoom. Традиционный урок приобрёл вид Онлайн-урока, сохранив при этом свои форматы обучения: индивидуальные и групповые занятия. Групповые занятия стали проводиться в форме видеоконференций на интернет платформах Sova, Zoom, Skype, а индивидуальное общение продолжилось в популярных мессенджерах: WhatsApp, Viber, Skype и т.д.

Дистанционное обучение-это не только общение преподавателя и ученика в режиме онлайн. Сюда включаются и другие виды деятельности, практикуемые для обучения на расстоянии: это и просмотр обучающимися видео, пересылка электронных учебников, нот, пособий, а также создание видеозаписей, изучаемых произведений. Таким образом, мы видим, что дистанционное обучение – это одна из форм получения образования, идущая наравне с очной, заочной формой обучения или экстерном. Но при этом виде обучения самую главную роль будут играть наличие телекоммуникационных и компьютерных технологий.

Начав работу по обучению игре на флейте в условиях дистанционного обучения, мы, несомненно, ощутили изменения. Они коснулись всего обучения: самой формы проведения занятий, проверки домашней работы, проведения экзаменов и зачётов, и самое главное, изменилось качество обучения. Традиционная форма урока не требовала от педагога столько сил и времени, сколько потребовала дистанционная. К началу урока преподаватель должен подготовить компьютер (ноутбук), в котором он хранит рабочие программы, индивидуальные планы, графики сдачи зачётов и экзаменов, а также нотный материал - программу каждого ученика. Кроме того, необходим телефон (заранее проследить за его зарядкой, т.к. онлайн связь поглощает очень много заряда устройства), и музыкальный инструмент, на котором преподаватель будет вести показы. На урок очень важно готовить как ноутбук, так и телефон, т.к. часто происходят перебои в качестве связи, на какой-либо интернет платформе, и приходится подключаться к другому устройству или переходить на другую интернет платформу. Оба эти момента забирают время урока, что отрицательно сказывается на качестве успеваемости.

Кроме того, преподаватели столкнулись с ещё одной проблемой: работа ученика с концертмейстером. Обычно это проходит непосредственно на уроках, где после прослушиваний совместных исполнений, преподаватель делает какие-либо коррективы, прорабатывая и совершенствуя своего ученика. Работа трёх человек онлайн стала в реальном времени невозможна, из-за плохого качества интернет связи. Ученик и концертмейстер не могут одновременно синхронно исполнять произведение. Это выглядит довольно нелепо и бессмысленно: оба участника играют одновременно, но из-за плохого качества связи кто-либо начинает отставать как в звуковом плане, так и на картинке. У многих детей нет дома фортепиано, поэтому подстройка инструмента стала ещё одним сложным моментом. В ходе такой работы многие преподаватели пришли к выводу о необходимости подготовки заранее концертмейстером аудиозаписи произведений, исполняемых учениками. Такие записи, доступные всегда для

ученика, позволят ему больше выгратся в произведение, и освоить его в готовом, задуманном композитором виде.

Конечно же, претерпел изменение и метод подачи материала. При индивидуальном обучении преподаватель всегда находится рядом и при необходимости своими руками может поправить постановку рук или губ на инструменте, показывает работу над опорой дыхания, как берётся дыхание, какие при этом мышцы работают. При дистанционном обучении, видеть и передать всё невозможно. Студенты колледжа уже имеют за своими плечами небольшую базу опыта в работе, поэтому метод объяснений для них более доступен, чем для учащихся школы. Можно, конечно же, делать видеозаписи уроков, работы над произведениями, но без непосредственного тактильного контакта добиться правильного результата очень сложно.

Переходя к вопросу о времени урока, необходимо сказать и о сокращении времени занятия, с традиционных 40–45 минут до 15-20 минут в онлайн режиме. За отведённое время проверить выполнение домашнего задания, выдать и отработать новую тему, т. е. сохранить привычный порядок оказывается невозможным. Конечно, нахождение у экрана ноутбука или телефона длительное время физически для здоровья очень вредно, но и сокращение учебного времени оставляет свой отрицательный след. Преподаватели вынуждены прослушивать выполнение домашних заданий во внеурочное время, по заранее высланным записям. Ещё один немаловажный момент в жизни музыканта инструменталиста – это отработка технического материала. Если в младших классах на это уходит треть урока, то в старших классах и в колледжах, по мере технического развития ребёнка, материал усложняется, добавляются разновидности гамм, арпеджио и, следовательно, увеличивается время работы. Чтобы проверить, исправить и отработать весь комплекс гамм и упражнений недостаточно даже одного онлайн урока.

Анализируя доступность форм работы в младших и старших классах, а также учащихся колледжей, мы так же наблюдаем существенные отличия. Ученики младших классов воспринимают всю информацию от педагога только во время урока, даже после просмотра видео материала, высланного педагогам и рассказывающим как отработать тот или иной момент, ученики не могут его понять и проработать в силу своего возраста. Здесь нужен только прямой контакт педагог-ученик. В отличие от них учащиеся старших классов и колледжей, уже знакомы с основными приёмами звукоизвлечения, правилами постановки и исполнения, кроме того, имеют большие по протяжённости исполнения программы. Чтобы прослушать данную программу, не искажённую прерыванием связи, работа между преподавателем и учеником часто идёт методом пересылки видео файлов исполнения произведений. После этого преподаватель прослушивает видео исполнения, анализирует его, вносит коррективы, делает видео или анализ в нотах и отправляет подкорректированное видео назад учащемуся.

Таким образом, рабочее время при дистанционном режиме значительно возрастает. Просмотр видео, работа в реальном времени и съёмка нового материала и заданий растягиваются, порой, до позднего вечера.

Порой, возникает необходимость участия во время урока родителя или кого-либо из старших членов семьи ученика. Если преподавателю необходимо проверить аппликатуру, которую использует ученик в конкретном произведении, самому ему, это сделать невозможно, т.к. камера не обладает объёмной съёмкой. Хорошо, если на момент урока кто-то находится рядом и может произвести съёмку с нужного ракурса, но в основном этот вид работы также затягивается, в связи с отсутствием кого-либо рядом.

Конечно, дистанционная форма экономит время родственников, которые приходили и ждали ребёнка в музыкальной школе, на традиционных занятиях. Но в тоже время, был более тесный контакт между родителями и учениками, родители были больше в курсе успеваемости всего учебного процесса своего ребёнка. Теперь же контролировать его успеваемость, выполнение домашнего задания, его старание и успехи стало гораздо сложнее. Родители, которые помогают своим детям совместно с педагогами организовать рабочий день юного музыканта, выступают в роли «переводчиков» между преподавателем и ребёнком, объясняя ему тот или иной материал, преподносимый преподавателем, играют важную роль в процессе формирования исполнителя.

У ребёнка не возникает мысль о послаблении обучения в связи с переходом на дистанционную форму, т.к. время занятий, объём работы, контроль и участие родителей остались прежние. Некоторые родители, а также учащиеся старших классов записывают онлайн уроки и сохраняют, для того, чтобы в любой момент можно было пересмотреть, сделать анализ урока и доработать не получающиеся моменты.

Перейдя на дистанционную форму работы, преподаватели спец. классов убедились, что ни одна сеть, ни одна платформа не может заменить живого непосредственного урока. К сожалению, какие бы связи мы не использовали, общее качество интернета оставляет желать лучшего. Интернет не способен передать все тонкости исполнения, даже звуковая динамика порой бывает для него недоступна, не говоря уже о тонкостях штрихов или фразировки. Очень сложно научиться моментально реагировать на замечания преподавателя. При онлайн уроке, приходится говорить громко, чтобы во время исполнения поправить ученика, его постановку или исполняемый им текст. Но иногда и этого «громко» недостаточно, чтобы перекрыть звучание флейты. Здесь необходим постоянный взгляд ученика в монитор ноутбука, но, опять же, тогда ученик не сможет играть по нотам. Смотреть одновременно и в ноты и в монитор физически невозможно.

Основной акцент при начальном этапе обучения игре на флейте делается на постановку аппарата. Но, при работе в дистанционном режиме осуществить это полноценно не возможно. Нельзя через экран поправить инструмент, пальцы, руки, весь аппарат ученика, невозможно передать ощущения в мышцах во время дыхания и исполнения, очень трудно моментально реагировать, не вываливаясь из учебного процесса в целом. Кроме того, передать тонкости звукоизвлечения, звуковедения и правильность постановки пальцев на клапанах тоже остаётся вне доступности. Именно по этим причинам музыкальные учреждения очень сильно страдают и теряют качество при дистанционной

форме работы. Все методы и формы, которыми пользуются учащиеся и педагоги являются ограниченными и неспособными полноценно заменить традиционную форму обучения игре на флейте.

Конечно, в связи со сложившейся эпидемиологической ситуацией, данная форма работы оказалось единственной возможной. И преподаватели, и учащиеся получили колоссальный опыт работы в новой форме. Научились делать видео уроки, видео презентации, освоили ряд программ, необходимых для полноценного учебного процесса. И несмотря, не все трудности и сложности реализации эффективного дистанционного обучения, преподаватели не просто стремились сохранить контингент обучающихся школ и колледжей, но и продолжить исполнительское развитие своих учеников. Многие преподаватели научились делать видео концерты своих классов, размещая их в соц. сетях, подготовили своих учеников к участию в онлайн конкурсах, не опуская тем самым планку успеваемости своего класса. Таким образом, как бы не менялась жизнь, нужно находить во всём положительные моменты, быть готовым к новым изменениям и идти непременно вперёд, пусть и мелкими шагами, но несмотря ни на что продолжать растить юных музыкантов.

ПРАВИЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА- ПИАНИСТА КАК ОСНОВНОЙ ФАКТОР РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПРОКРАСТИНАЦИИ

Косачева Елена Сергеевна,
преподаватель отделения «Фортепиано»
Восточно-Казахстанского училища искусств



Аннотация. В статье акцентируется внимание на важности правильно организованной самостоятельной работы студентов музыкальных колледжей. Основная цель статьи - рассмотреть проблему прокрастинации, затрудняющую самостоятельную работу студента-пианиста, найти наиболее эффективные пути ее преодоления, опираясь на методическую литературу и личный опыт.

В процессе обучения игре на любом музыкальном инструменте невозможно обойтись без многочасовых самостоятельных занятий. Но для студентов-пианистов музыкальных колледжей задача усложнена в несколько раз, т.к. кроме предмета «Специальность» у них есть «Концертмейстерское мастерство» и разного вида ансамблевая игра, требующие одинакового количества времени для самостоятельной работы за фортепиано. Поэтому правильная организация домашних занятий для будущего успеха музыканта имеет большое значение. Каждый педагог не устает напоминать своим студентам об этом, но, тем не менее, часто сталкивается с очередной невыполненной домашней работой ...

На эту тему существует большое количество публикаций, советов, методических статей. Но остаются вне поля зрения факторы, заставляющие студентов выполнять свои домашние задания не в полной мере или вовсе откладывать их, несмотря на сроки и важность. Проблема, о которой я говорю, в психологии называется **прокрастинацией** (от англ. *procrastination* «откладывание», «промедление»). Она касается не только музыкантов - каждый хоть раз чувствовал, что «тянет время» перед тем, как приступить к выполнению трудного задания, постоянно откладывает «на завтра» это важное для него дело. Этот термин еще не получил широкой известности, но уже набирает популярность.

Проявляется это явление в том, что «...человек, осознавая необходимость выполнения вполне конкретных важных дел, ... отвлекает своё внимание на бытовые мелочи или развлечения... Такой человек откладывает всё важное «на потом», а когда оказывается, что все сроки уже прошли, либо просто отказывается от запланированного, либо пытается сделать всё отложенное «рывком», за невозможно короткий промежуток времени. В результате дела не выполняются или выполняются некачественно, с опозданием и не в полном объёме, что приводит к соответствующим отрицательным эффектам... Следствием чего может быть стресс, чувство вины...» [1]

Студента, страдающего прокрастинацией, педагоги могут обвинять в лени или недостатке важных черт характера, таких как ответственность, дисциплинированность, сила воли. Что же на самом деле тормозит студента при выполнении самостоятельной работы, не давая иногда даже начать занятия на инструменте? Что это в действительности – отговорки, лень, страх неудачи, отсутствие интереса, мотивации, плохие жизненные условия? Непосредственно для человека прокрастинация – это в первую очередь душевные мучения из-за неспособности или нежелания осуществить множество задач, без ясной для этого причины, это состояние психологического дискомфорта. Часто затяжная прокрастинация действует на человека разрушительным образом. В основном, в психологическом плане. Состояние подавленности, раздраженности, близкое к унынию и депрессии, не способствует активной работе. Стоит заметить, что прокрастинация – это не полное бездействие. Прокрастинатор не бездельничает, а обязательно занят другими, «условно полезными» делами. Откладывая одно дело, мы заменяем его выполнением другой, на первый взгляд не менее важной для себя работой. Зачем? Причин у прокрастинации может быть огромное количество. Главные, по моему мнению, - это неуверенность в своих силах с одной стороны и перфекционизм – с другой: музыкант-прокрастинатор, зная, что на экзамене последует подробная и зачастую беспощадная критика – останавливается только уже на этапе разбора произведения. Но ждать совершенной со всех сторон игры на экзамене не стоит, ведь многие произведения осваиваются в период обучения и потом еще многократно используются в долгой творческой жизни, наполняясь новыми смыслами и красками.

Вот еще несколько факторов, влияющих на прокрастинацию музыканта:

Трудности и чувства, связанные с программой. Часто музыкант по разным причинам может устать от своих произведений, испытывать чувство перегруженности.

Боязнь провала. Опасения перед публичным выступлением могут провоцировать торможение в работе.

Нехватка ресурсов. Отсутствие тихой аудитории для занятий. Недостатки обстановки, отвлекающие предметы, плохо организованное рабочее место, беспорядок или раздражающая атмосфера вокруг.

Конкурирующие задачи. Студенты-пианисты постоянно должны одновременно учить и программу по специальности, по ансамблю и совершенствовать свое концертмейстерское мастерство.

Физические и эмоциональные отвлекающие факторы – усталость, голод, физическое истощение или эмоциональные переживания (грусть, страх или даже счастье).

И действительно, все вышеперечисленные барьеры имеют под собой серьезные обоснования. Но в современном мире существует еще один, думаю самый затягивающий, бич прокрастинатора - социальные сети. Сегодня каждый человек, у которого есть доступ к сети интернет, испытывает сложности, связанные с многочасовым и бесконтрольным блужданием по разным ссылкам. Иногда, конечно, можно получить от этого неожиданные дивиденды, такие как прослушивание новой записи второго концерта Рахманинова, посылая мозгу сигналы о том, что это тоже очень важно и полезно. Но это в лучшем случае. Чаще человек просто теряет несколько часов без какого-либо ощутимого эффекта. Это отвлекает от занятий, сбивает творческий настрой.

Проблема прокрастинации затрагивает многих студентов, музыкантов, исполнителей. Сущность этого явления удивляет своей несерьезностью на первый взгляд, но в результате его осмысления становится ясно, что относиться к прокрастинации следует серьезно. Знание и понимание психологических особенностей прокрастинации поможет уменьшить ненужную психологическую перегрузку и увеличить производительность самостоятельных занятий. Поэтому считаю необходимым обозначить некоторые пути её преодоления.

При грамотной организации самостоятельная работа способна как снизить нагрузку преподавателя, так и развить творческие способности студента и повысить качество образования в целом. Система домашних занятий включает в себе две стороны, тесно связанные друг с другом. Это, во-первых, режим занятий, а во вторых метод домашних занятий. В понятие *режим занятий* входит ясное определение общего количества необходимого времени, правильное распределение его в течение дня, грамотное распределение изучаемого материала. *Методы занятий* подразумевают под собой конкретные способы изучения, преодоления трудностей, упражнения и тренировки. Очень важно выстроить систему занятий, подразумевающую возможность варьирования, перестройки режимов и методов занятий.

Самым трудным для прокрастинатора остается начать выполнять работу. Тут очень кстати подходит выражение Лао-цзы «Даже путь в тысячу ли

начинается с первого шага». А такие поговорки как, «глаза боятся, а руки делают», «кто бежит, тот и догоняет», «не бравшись за топор, избы не срубишь», «муравей не велик, а горы копают» говорят нам о том, что любая работа выполнима, стоит только за нее взяться.

Защитным щитом от прокрастинации также может стать детальный список текущих дел. А еще важно правильно создавать себе атмосферу. Если мы говорим о занятиях на инструменте – то надо сказать несколько слов о месте, в котором музыкант занимается. Очень важно создать приятную обстановку там, где тебе предстоит провести большое количество своего времени. Для лучшей концентрации необходимо убрать все отвлекающие предметы из поля зрения, даже незакрытая книга может отвлекать на себя внимание. Студентам всегда советую откладывать телефон во время занятий подальше из поля зрения, отключая все уведомления, кроме будильника, так музыкант обережёт себя от отвлечения и потери концентрации.

Часто самоподготовкой студенты-пианисты занимаются в репетиционных классах колледжа, проводя там большую часть времени, ведь не у каждого есть возможность учить программу дома. В этом случае необходимо понимать, что настрой, необходимый для творческой работы, не сможет прийти сам собой. «Сотрудничество с людьми, не подверженными прокрастинации, – возможно лучший способ ее преодолеть» - советует Джон Перри в своей работе [2]. Общение и работа с такими людьми для многих прокрастинаторов может стать настоящим спасением. В период обучения такими людьми могут стать успешные однокурсники, которые своим примером вдохновят и замотивируют на ежедневные многочасовые занятия на инструменте.

В организации самостоятельных занятий важно понимать, что «рабочее» состояние не может поддерживаться на протяжении всего дня высоким и продуктивным. Важнейшим условием продуктивных занятий следует считать использование утренних часов. Они в наибольшей степени обеспечивают бодрость, сосредоточенность и восприимчивость. А значит, во время утренних занятий у пианиста меньше шансов отвлечься на телефон или что-то другое. При этом подойдет метод использования строго ограниченного времени для занятий. Это позволит в любых условиях сохранить хотя бы кратковременную, но систематическую тренировку для поддержания исполнительской формы пианиста.

Говоря о прокрастинации студентов в период обучения, можно сказать о роли учебного заведения в борьбе с неуспеваемостью студентов. Образовательные учреждения имеют очень четкую структуру работы и в начале семестров всегда оглашаются планы, задачи и главное, сроки обучения. В расписании сессии всегда есть зачеты, экзамены, и еще одна, крайне важная форма отчета – это допуск к зачету и к экзамену. В нашем училище каждое полугодие дополнительно разбито на ежемесячные аттестации студентов. Таким образом, подготовка к экзамену начинается не накануне экзамена, а некоторым сроком ранее, что позволяет сохранить нервы и улучшить результат, студенту легче избежать плохих оценок и выступлений, ведь у него есть возможность заранее распланировать свой семестр. Так же заранее грамотно

выбранная программа по специальности и план концертных выступлений позволят лучшим образом подготовиться и выступить, что является основной задачей для музыканта. Именно в колледже формируется тот режим и та система занятий, которой пианист будет придерживаться на протяжении следующих лет.

Литература

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Прокрастинация>
2. Джон Перри Искусство прокрастинации: как правильно тянуть время, лоботрясничать и откладывать на завтра
3. Хилари Реттиг Писать профессионально. Как побороть прокрастинацию, перфекционизм и творческие кризисы
4. Левшин Л.А. Педагогика и современность. Москва: Просвещение, 1964
5. Гольденвейзер А.Б. «Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей», «Как научиться играть на рояле», «Первые шаги», сборник статей М.: Классика – XXI, 2006
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1967
7. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Музыка, 1961

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ПСИХОЛОГИИ В РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Родионова Ирина Ивановна

КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» Управления образования ВКО

Музыкальное воспитание - одна из важнейших составляющих эстетического воспитания, оно выполняет особую функцию во всестороннем развитии личности учащегося. Эта роль определяется спецификой музыки с одной стороны, и спецификой возраста учащегося - с другой.

Занятие различными видами искусства является действенным средством эстетического воспитания, а учебные заведения художественной направленности – тем необходимым дополнением к общему образованию, которое способствует гармоничному развитию личности.

Музыку называют зеркалом человеческой души. Это искусство сильного эмоционального воздействия, так как в нем находят отклик человеческие эмоции. Музыка эмоциональна по своей природе. Благодаря такой особенности она даёт ни с чем несравнимые перспективы для развития эмоциональной сферы человека.

Современная педагогика унаследовала и творчески развила традиции педагогики прошлых веков, характерный для неё высокий уровень требований. Но кроме сохранения основ, кардинальные изменения в обществе вносят коррективы и в деятельность музыкальных учреждений. Традиционные методы

преподавания обновляются с учётом требований времени. Созданные в последнее время новые формы обучения, программы, комплексные планы обучения и воспитания.

Музыкальная педагогика – часть общей педагогики и, соответственно, путь развития такой же, как и у всей педагогики. В связи с этим основная задача – углубление педагогической направленности музыкального образования, при решении которой встают вопросы: какие знания и умения должен иметь в наши дни педагог-музыкант. Достаточно ли ему владеть только техникой игры на инструменте, обладать исполнительским мастерством и знать определенное количество методов обучения?

Педагогика не только наука, но и искусство. А искусство неразрывно связано с творческой инициативой. Педагогу, работающему с детьми необходимо обладать не только знаниями, но и творческой изобретательностью.

Вопрос педагогического творчества особенно актуален на современном этапе. Творческая деятельность преподавателя по специальности (как и любого учителя) зависит с одной стороны, от педагогической направленности его личности, способности к педагогической деятельности, а с другой – от его профессиональных знаний, владения музыкально-педагогической техникой.

Любая педагогика определяется ответами на четыре вопроса: кого учить, для чего учить, чему учить и как учить.

«Роль педагога состоит в том, чтобы открывать двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика» (Артур Штабель - австрийский пианист и педагог). Важнейшей задачей, стоящей перед каждым педагогом, является постоянный поиск наиболее результативных путей воспитания и обучения учеников. Важной задачей, стоящей перед педагогом, является постоянный поиск наиболее результативных путей воспитания и обучения каждого ученика.

Естественно, что поиск индивидуальных приемов обучения должен основываться на понимании общих закономерностей формирования совершенствования музыкальных способностей, развития исполнительской техники, воспитания художественного мышления. Правильная диагностика способностей, оценка сил и возможностей ученика, разнообразие методов воздействия на него – все это определяет стратегию и тактику деятельности преподавателя. Задач педагога – не только передать ученику определенную сумму знаний, развить нужные умения и навыки, но и создать условия для широкого универсального развития ученика.

Особенность педагогики сегодняшнего дня – усиление коммуникативного начала, «диалогичность». Учащиеся становятся не только объектом, но и субъектом педагогического процесса. Расширяется и набор приемов педагогического воздействия: от авторитарных – до демократичных, толерантных.

Понятие педагогика включает в себя воспитание, образование, обучение и развитие. Неразрывная связь всех педагогических понятий является основой для педагога-музыканта.

Профессия педагога связана со сложным миром учащегося, с его духовным началом, которому подчинены знания, умения и навыки, приобретаемые учащимися.

Музыкальная педагогика не замыкается на одном принципе «учу, как меня учили». Ее основной задачей является пробуждение творческой мысли ученика, его самостоятельного мышления.

Современная методика предусматривает связь учебного музыкального материала с близкими учебными предметами общеобразовательной школы: литературой, историей, изобразительным искусством, что необходимо для всестороннего эстетического воспитания учащихся, формирования их духовной культуры.

У педагога-музыканта есть широкие возможности применять свои знания, опыт и педагогическое умение для достижения главной цели – всестороннего развития учащегося. И, все же, предполагая наличие обширных знаний и разнообразных умений у преподающих игру на музыкальных инструментах, методика не указывает конкретные пути их осуществления в учебно-воспитательном процессе. Являясь ценным руководством для педагогов, она все-таки о самом главном вопросе – усвоении учащимся изучаемого им материала – не говорит ничего. Таким образом, общепринятая методика только однозначно отвечает на вопрос о способах обучения, а ведь учебный процесс – это двухсторонний и единый по своему содержанию акт, объединяющей силой которого является живое творчество как преподавателя, так и ученика. Поэтому индивидуальные занятия с каждым учеником обладают большим преимуществом перед другими формами обучения благодаря непосредственному контакту педагога и ученика.

В музыкально-педагогическом процессе воспитание нельзя рассматривать как дополнение к процессу обучения. Оно охватывает весь процесс, интегрирует занятия, разнообразную деятельность и общение, а главное – составляет единое целое с учебным процессом.

Воспитание и обучение начинаются уже с того момента, когда учащийся входит в класс. Внешний вид помещения, манера общения педагога оказывают большое влияние на учащегося.

Известно, что уроки в музыкальных заведениях начинаются и кончаются не по звонку, но их точное своевременное начало является важным моментом в вопросе воспитания у учащихся дисциплинированности и организованности. Содержание урока – это основа воспитательной работы, а исходной точкой является работа над музыкальным произведением и, конечно, выбор репертуара. Умело подобранный репертуар – важный фактор воспитания музыканта. С музыкой разных времен и стилей, соответствие выбранных для работы произведений поставленным педагогическим задачам, интерес к этим произведениям учащегося, индивидуальная направленность репертуара – все это положительно сказывается на результатах обучения учащегося.

Но достижение этих целей невозможно без воспитания таких качеств как: внимание, сосредоточенность, настойчивость и др. Ведь именно наличие внимания способствует быстрому и качественному освоению навыков, а

настойчивость, активность, целеустремленность – способствуют закреплению усвоенных навыков. Немаловажную роль играет правильно поставленная цель занятий. Отдаленная цель – «научить играть» не может быть стимулом для учащегося, ее важно приблизить, сделать понятной и заманчивой, а удача и успех вызовут прилив энергии и работоспособности. Учащемуся необходимо время от времени «обеспечивать успех», который будет стимулировать его к дальнейшей деятельности. Вместе с гаммами, этюдами и трудными пьесам, которые способствуют усвоению различных навыков, необходимо проходить легкие произведения, которыми учащийся свободно овладеет, что укрепит уверенность его в своих силах, вызовет желание работать. Также эта форма работы поможет воспитать целеустремленность, привычку добиваться поставленной цели и научит преодолевать трудности.

В решении своих проблем музыкальная методика опирается на психологию. Ведь изучение развития восприятия, творческих, музыкальных способностей невозможно без знания закономерностей психики. В тесной связи с психологией методика решает вопросы доступности того или иного материала, а также эффективности используемых методов.

Развитие исполнительской техники находится в прямой зависимости от совершенства психологической переработки раздражений, поступающих в центральную нервную систему от различных органов чувств. Да и восприятие музыки, переживание ее образного содержания, творческое воспроизведение в процессе исполнения также неразрывно связано с деятельностью психики. И, конечно, музыкантам-педагогам необходимо изучение элементарных основ современной психологии, знание которых поможет педагогу разобраться в психических особенностях поведения учащегося, чтобы гибко приспособить методы обучения и воспитания к особенностям нервной деятельности каждого.

Оптимальный результат в музыкальном развитии учащегося может быть получен только при творческом применении дидактических принципов (сознательного, прочного усвоения знаний, доступности и наглядности обучения, индивидуального подхода, активности) и гибких методов обучения, которые допускают разнообразное использование репертуара и различные способы его изучения. Поэтому важно, чтобы педагог выработал определенные направления педагогической деятельности, учитывая три важных педагогических принципа:

1. Цель учебного процесса может быть достигнута различными способами. Все пути могут оказаться вполне реальными.

2. Музыкально-педагогическая деятельность не должна превращаться в механическое выполнение методических указаний, а постоянно быть творческим процессом.

3. Педагог-музыкант должен самосовершенствоваться на протяжении всей жизни, так как каждое новое поколение учащихся требует от педагогов в ходе работы выбора соответствующих форм и методов преподавания.

Вступая на путь преподавательской деятельности, педагог лишает себя права распускаться, давать волю своим нервам. Он обязан быть терпеливым к

любым ошибкам тех, кто пришел к нему учиться. Обязан благожелательно и спокойно помочь им в нелегком деле овладения исполнительским искусством.

В связи с этим хотелось бы выделить характерные признаки музыкальной педагогики:

- глубокое уважение к учащемуся;
- стремление соединить обучение с естественными для данного возраста интересами и переживаниями;
- создать процесс обучения, который даст учащемуся подготовку, отвечающую требованиям современности;
- создание общности между педагогами одной специальности, осознание того, что педагог работает не изолировано, что обмен мнениями и опытом необходим для того, чтобы будущее поколение могло наиболее полно раскрывать свои способности.

Конечно, нелегко оценить результаты деятельности педагога-музыканта, но определенный критерий – это его вклад в общую музыкальную культуру - музыкальная деятельность его воспитанников на различных поприщах: педагогическая, исполнительская, музыкально-просветительская и др.

Список литературы

1. Крюкова В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002г.
2. Петрушин В. Музыкальная психология. М: Академический проспект, 2006г.
3. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М: Лира, 1947г.
4. Цыпина Г. Музыкальная психология и психология музыкального образования. Теория и практика. М: Академия, 2011г.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК КОМПОНЕНТ СТАНОВЛЕНИЯ УСПЕШНОЙ ЛИЧНОСТИ

Михайлова Светлана Юрьевна

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»**

Перед музыкальным образованием в современном мире стоят достаточно сложные задачи. Основная, как и прежде, это воспитание гармонично развитой личности. Личность определяется не степенью образования и характером ее деятельности, но и моральным обликом, характером человека, его духовными запросами и стремлениями, а также уровнем музыкальной культуры. Музыкальные интересы, вкусы, потребности не являются чем-то обособленным от других качеств личности. Они тесно связаны с ментальностью как отдельного человека, так и общества в целом. Музыка больше, чем другое искусство, обращена к чувству, а через него к мысли и к сознанию.

Человечество наделено множеством языков общения: вербальным, невербальным, языком математики, языком искусства и др. Музыка занимает особое место, поскольку она связана не только с другими видами искусства, но и с точными науками. Часто математики и физики занимались музыкой. К

примеру, Альберт Эйнштейн играл на скрипке. Он говорил: «Если бы я не был физиком, я, вероятно, был бы музыкантом. Я часто думаю в музыке музыкой, мечтаю и смотрю на свою жизнь в музыкальном аспекте». Русские композиторы-классики считали музыку И.С.Баха близкой математической системе.

Музыкальное образование признается приоритетной стратегией в становлении и развитии личности человека. Десятилетнее исследование, в котором участвовало более 5 000 учащихся, выявило, что дети, которые обучаются музыке, показали гораздо лучшие результаты баллов по стандартизованным тестам, чем другие.

Осмысливая и анализируя воздействие музыкального образования на общий уровень развития детей, можно выделить следующие положительные моменты:

1. Музыка полезна для здоровья. Напряженный ритм современной жизни, психологические нагрузки являются причиной нарушения деятельности организма, вызывают проблемы со здоровьем. Многочисленные наблюдения доказали, что классическая музыка благотворно влияет на нервную систему, дыхание, пищеварение; музыкой лечат бессонницу, хроническую усталость, депрессии. Более того, хоровое пение повышает сопротивляемость простудам, решает проблемы заикания и плохой дикции.

Черниговская Т.В. – ученый, доктор когнитивных наук (психолингвистики, нейронауки, теории сознания) утверждает, что ранние занятия музыкой активизируют работу мозга, тренируют нейронные сети, что благотворно влияют на состояние мозга в пожилом возрасте.

2. Дети, обучающиеся сразу в двух школах, приучаются к дисциплине, умеют грамотно планировать свое время. У них активно развиваются память, усидчивость, упорство, сила воли, трудолюбие, отличная координация движений. Расширяется круг общения, и не остается времени на «плохую компанию».

3. Музыка помогает найти свое место в обществе. Избавляет от страха публичных выступлений. Один за роялем или в составе хора, но ребенок обязательно будет регулярно выступать на концертах, конкурсах, праздниках и привыкнет справляться с эмоциями, владеть собой на сцене, быть в центре внимания. Он сможет блеснуть способностями, ему будет, чем поразить сверстников и что им продемонстрировать. Коллективное творчество в составе ансамбля, оркестра или хора может помочь в развитии лидерских навыков. Не напрасно музицирование считалось главным светским занятием в XVIII-XIX веках.

4. Музыка развивает математические и лингвистические способности, а также логику. Занимаясь музыкой, ребенок мыслит пространственно, ассоциативно, абстрактными понятиями, запоминает структуру нотного текста.

В Оксфорде, среди профессоров-математиков, две трети состоят в университетском музыкальном клубе, а Лев Толстой, Борис Пастернак, Иван Тургенев и Жан-Жак Руссо, знавшие не по одному иностранному языку, считали лучшим методом изучения языков именно музыку. Фирма Microsoft

предпочитает сотрудников с музыкальным образованием, и программисту оно действительно полезно.

5. Музыка усиливает самооценку, раскрывает творческий потенциал, раскрепощает личность ребенка, избавляя его от комплексов – все эти качества, необходимы для успешной карьеры в любой профессиональной деятельности.

Возникает вопрос «когда и где учащиеся смогут приобрести необходимые навыки, чтобы чувствовать себя уверенно и органично в социальной среде?». С этой задачей может справиться только педагог-профессионал ДМШ.

Из каких факторов складывается престиж профессии? Прежде всего – это востребованность в специалистах, условия и оплата труда. Если провести мониторинг нашей профессии, то можно отметить высокую потребность в специалистах в 70-е годы XX века, Профессия учителя, а тем более педагога-музыканта, была очень престижной, даже элитной.

В 90-е годы и до наших дней профессия резко сдала свои позиции. Конкурентоспособность музыкального искусства несколько ослабла, в связи с развитием технического прогресса, появлением нано-технологий, компьютеризации. Здесь сказалась экономическая ситуация в стране в целом. Статусными стали профессии юриста, переводчика, экономиста. На сегодняшний день рынок труда перенасыщен представителями перечисленных специальностей. Свободных вакансий практически нет, и не будет, как минимум, еще 38 лет, пока работающие молодые специалисты не выйдут на пенсию.

Как известно, история развивается по спирали, это касается и востребованности профессий в разных сферах деятельности. Вернулся дефицит преподавателей музыкальных школ и ДШИ. Училище каждый год выпускает молодых специалистов для работы в регионе, но многие уезжают в мегаполисы, продолжая образование, и остаются там навсегда. Желание молодежи жить и работать в крупном городе, можно понять, там больше возможностей для удовлетворения творческих амбиций, достижения карьерного роста, да и жить гораздо интереснее. Но в сельской местности есть свои весомые преимущества: оплата труда на 5% выше; есть возможность приобрести квартиру, благодаря государственной программе поддержки молодых специалистов, приезжающих на работу в сельскую местность,

Итак, я перечислила наиболее важные моменты для мотивации родителей при выборе профессии своим детям. Да, некоторые родители уже предопределили будущее своего ребенка, несвязанное с музыкальной деятельностью, но, тем не менее, обучают его в музыкальной школе. Это вызывает уважение к семье, в которой ребенком занимаются, прививают любовь к прекрасному, иначе говоря, воспитывают интеллектуально развитую личность. Но есть и другие семьи, где родители пока не задумываются над выбором профессии. Среди этих детей много способных перспективных музыкантов. И вот здесь роль педагога очень важна. Часто ли родители интересуются, сможет ли их ребенок стать профессиональным музыкантом? Вероятно, нет, не часто. Наша задача помочь задуматься родителям над этим вопросом, приведя вышеизложенные аргументы в пользу профессии.

Согласно суждению древнего индийского музыканта и учёного Хазрат Инайят Хана, музыка просто необходима людям. Хазрат Инайят Хан говорит «Существуют пять различных аспектов искусства музыки: популярный – то, что вызывает движения тела; технический – то, что удовлетворяет интеллект; артистический – то, что имеет красоту и изящество; вызывающий – то, что колет сердце; возвышающий – то, в чем душа слышит музыку сфер».

Литература:

1. Лютова Е.К., Мониная Г.Б. Шпаргалка для взрослых. СПб.: «Речь», 005
2. Выготский Л.С. Психология развития ребенка, М.: «Смысл», 005
3. Норова Л.Х. Важность музыкального образования. «Молодой ученый», 017
4. Хазрат Инайят Хан. «Мистицизм звука». Сборник. — М.: «Сфера», 1997. — 336 с

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ

Харламова Елена Анатольевна

**Преподаватель хора КГКП «Детская школа искусств «Жұлдыз»
отдела образования по городу Усть-Каменогорску управления образования
Восточно-Казахстанской области**

В концепции модернизации образования отмечается ориентация на развитие личности, воспитание поликультурного, социально-адаптированного человека, патриота и гражданина Родины. В условиях цифровизации социума ребенок часто получает информацию самостоятельно, проявляя познавательную активность.

Познавательную активность нужно признать одним из самых значимых факторов учебного процесса, влияние которого неоспоримо на интенсивность протекания образовательной деятельности учащихся. При наличии познавательной активности обучение становится близкой, жизненно значимой деятельностью, в которой сам ученик заинтересован.

Эффективными методами и приемами в использовании в учебно-воспитательном процессе выступает использование информационно-коммуникационных технологий (ИКТ), которые стимулируют развитие самостоятельности, активности, творческого самовыражения, стиля.

Современная образовательная система функционирует в особых условиях информатизации общества и культуры. Влияние цифровых технологий увеличивается с каждым днем, дети проводят очень много времени во всемирной сети, зачастую, гораздо больше, чем в школе. Информация в сети обладает массой привлекательных свойств: доступностью, актуальностью, яркостью и эмоциональностью, поэтому, в ряде случаев сетевой контент часто

берет на себя обучающее - просветительские функции, становится дополнительной школой.

В детском возрасте формируется духовно-нравственная основа, происходит становление личности, но дети не всегда могут адекватно оценить предлагаемую информацию. Мы не можем изменить функционал Интернета, но можем, и должны использовать возможности информационно-коммуникационных технологий для всестороннего развития ученика и формирования его познавательных интересов.

Если традиционная система обучения основывалась на стимуляции получения достижений - хорошей оценки, грамоты, успешной сдачи экзаменов, то использование ИКТ позволяет обеспечить ориентацию на познавательные мотивы ученика, которые способствуют повышению активности и эффективности. Это формируются в результате воздействия на мотивационную сферу ученика: методическая помощь, указания, интересной работы, вариативности деятельности. Таким образом, средства ИКТ усиливают мотивацию к обучению и ориентируют на дифференциацию в обучении в рамках единого учебно-воспитательного процесса.

ИКТ дают возможность устанавливать индивидуальный темп обучения, корректировать результаты работы и видеть результат уже в процессе учебной деятельности, а не через промежуток времени.

Современные цифровые технологии предоставляют массу возможностей для реализации творческого потенциала, применения знаний и представления результатов своей деятельности:

- поиск информации;
- собственные медиа - проекты (презентации, ролики, скетчи и комиксы и пр.);
- участие в сетевых проектах (инвент-мероприятия, флешмобы и пр.)
- обучающие курсы, вебинары, олимпиады, марафоны, видеоконференции, дистанционные конкурсы.

Все это способствует развитию критического мышления, толерантности и навыков самостоятельной работы.

ИКТ уже неотъемлемо вошли в содержание обучения, поэтому при подготовке учебных медиа-материалов следует учитывать дидактические принципы:

- Принцип **актуальности**: важность информации для настоящего времени. Это всегда вызывает большой интерес у учеников, т.к. это близко к ученикам по времени отражает текущие события в их жизни. Однако, текущая информация быстро становится неактуальной и часто не соответствует темам урока. И это часто составляет основу конфликта между текущей информацией и содержанием учебного предмета, которое находится в приоритете.
- Принцип **системности** распространяется как на работу в основами научных данных, так и на работу с ИКТ.

- Принцип **наглядности**: доступность, достоверность, визуализация основных понятий. Информация не должна быть перенасыщена эффектами, звуками, графиками и картинками.

- Принцип **научности**: информация должна соответствовать современным знаниям, но может содержать и недостоверные сведения, если задачей стоит поиск ошибки.

У каждого педагога, работающего с продуктами медиа-технологий, есть собственный банк медиа-ресурсов, с наиболее актуальными и информативными материалами для учебной деятельности. Также можно, а порой необходимо, использование облачных ресурсов для хранения и обработки информации. Очень удобны в этом плане сервисы Google: таблицы, документы, презентации, диск, класс и пр. (с полным списком можно ознакомиться по ссылке https://about.google/intl/ALL_ru/products/).

- Принцип **доступности** – самый важный! При работе с информацией могут возникнуть затруднения, связанные с содержанием информации. При работе с медиапродуктами учебного назначения могут возникать затруднения, связанные со стилем подачи информации и ее содержанием. Это связано с индивидуальной системой взаимосвязанных представлений человека. При этом возможны три различных варианта:

- информация непонятна, т.к. не находит соответствия в системе представлений индивида;
- информация слегка меняет систему взаимосвязанных представлений и частично соответствует. Такая информация интересна;
- информация не несет ничего нового, поэтому воспринимается как устаревшая или «банальная».

Все это не означает, что если у одного ученика возникли трудности в восприятии, то они возникнут у всех. Это значит, что информация имеет субъективную характеристику, которую, конечно нельзя не учитывать.

- принцип избыточности- данное средство обучение несет в себе признаки интегрированности: метапредметность, мультитематичность и пр.

ИКТ трансформируют формы и методы обучения в качественно новый процесс: обучение в процессе общения. Мессенджеры, платформы видеоконференций преодолевают любые границы, связывая всех участников образовательного процессе, при котором они могут не только читать и слышать друг друга, но также видеть. Включение ИКТ в учебный процесс - это сложная функция, нацеленная на будущее, позволяющая создавать и выявлять связи, которые раньше были недоступны.

ИКТ можно классифицировать по их функционалу:

1. Презентации - самый популярный способ представления материалов. Помимо графики, могут содержать аудио - и видео - материалы, анимацию и пр. Привлекательны в доступности и требуют минимальных затрат времени.
2. Программы для развития и игры. Это интерактивные программы и ресурсы с познавательно-игровым сценарием. Могут содержать задания, квесты, головоломки и пр. Отлично развивают моторику, логическое и пространственное мышление, и комбинаторику.

3. Визуализация - ведущее средство обучения в младшем возрасте. Наглядность формирует понятия и образы, демонстрирует явления. Способствует выработке оценочного отношения, повышает интерес и внимание.

Главная задача педагога, работающего с использованием ИКТ - это обеспечить активность познавательной деятельности, направленную на овладение способами действий и знаниями, решение конкретных учебных задач.

Введение в учебный процесс ИКТ не предполагает отказ от традиционных методов обучения. Напротив, интегрирование цифровых технологий позволяет сделать учебный процесс более гармоничным, доступным, гибким и понятным. Расширяется и роль педагога- основной задачей становится поддерживать и направлять ученика в его индивидуальном развитии и творческом поиске, а групповые занятия становятся уроками совместного творчества. В таких условиях непременно происходит реорганизация сложившихся традиционных форм работы: увеличивается объем самостоятельной работы, индивидуальных уроков и консультаций, большая роль отводится работам в группах исследовательского и творческого характера для решения сложных, многоуровневых задач.

Мы живем в мире перемен. Современному социуму, как никогда, нужны творческие члены общества, мыслящие нестандартно, умеющие принимать решения и брать на себя ответственность. К сожалению, образовательная система не всегда успевает за мировыми тенденциями и технологическим развитием. Сейчас, когда у каждого школьника в кармане устройство со всей информацией за всю историю человечества, образовательная система должна своевременно реагировать на перемены в обществе. Старая система уже неинтересна современным ученикам, а отсутствие интереса убивает креативность и мотивацию. Именно в связи с этим формирование познавательных интересов очень важно, т.к. это приведет к развитию творческого мышления и формированию гармоничной целостной личности.

Список литературы

1. Беляев М.Ф. Психология интереса /М.Ф.Беляев. –М.:Просвещение, 2017.– 583с.
2. Даниленко, О.В. Повышение эффективности процесса усвоения учебного материала младшими школьниками в условиях компьютеризации обучения: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Даниленко Оксана Валерьевна. – М., 2000. – 21 с.
3. Дацюк, Г.И. Психолого-педагогические особенности применения информационных и коммуникационных технологий в учреждениях общего среднего образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Дацюк Галина Ивановна. – М., 2001. – 18 с.

4. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии /С.Л.Рубинштейн.– СПб.: Питер, 2001. –712с.
5. Щукина Г.И. Формирование познавательных интересов учащихся в процессе обучения / Г.И Щукина. –М.: Учпедгиз, 1962. –230с
6. Щукина, Г.И, Активация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе [Текст] / Г.И. Щукина. -- М.: Просвещение, 2009. - 97с.
7. <https://spravochnick.ru/pedagogika/informacionno-kommunikacionnye-tehnologii/>
8. <https://articlekz.com/article/1342>
9. <https://www.orchidsinternationalschool.com/blog/child-learning/the-many-benefits-of-learning-computers-at-schools/>

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ ВНЕКЛАССНОЙ РАБОТЫ И УРОКОВ СЛОВЕСНОСТИ

Сарсенбаева Альмира Ануаровна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

Образование переживает сейчас непростые времена- перемены, которые дали видимую «свободу»мыслям, поступкам, когда нет чётких указаний. Как поступать, чему учить, чтобы не воспитать в новом поколении инфантильность и бездушие, безразличие ко всему, тебя не касающемуся? Вечные проблемы и вечный вопрос «что делать?»...Именно делать, а не только спрашивать...В училище искусства имени народных артистов братьев Абдуллиных учатся одарённые дети в музыке. Это одни из лучших учеников школ области. Перед нами стоит задача способствовать развитию их одарённости и выявлять их разные интересы и наклонности. Важно отношение к ученику, чтобы дать возможность ему поверить в свои силы. Если говорить о соотношениях между учебным и воспитывающим процессами, педагогу нужно умение долго и внимательно наблюдать и ждать, когда количество воздействий на ученика перерастёт в качество ценностей и поступков. Воспитывающему процессу необходимо уделять первостепенное значение. Не высмеивать, а добро шутить, не угождать и подстраиваться, а жить интересами и жизнью воспитанников. В работе с детьми очень важно ровно и уважительно относиться к каждому ученику. Нельзя допускать, когда аккуратный, умный, вежливый, красивый, уважающий ваш предмет ученик нравится больше, чем безразличный, неумелый, равнодушный. Искусство педагога как раз и состоит в том, чтобы не делить на «любимых» и «нелюбимых». Педагогика-наука, требующая движения вперёд небольшими шагами, незаметными движениями, терпеливой поддержкой, огромным терпением, умением подавить в себе нетерпимость и нелюбовь. Под любовью понимается профессиональная способность учителя быть формальным и неформальным авторитетом для учащихся. Успеха можно добиться практически в работе с каждым учеником, если не спешить, не придавая важного значения оценке, чтобы наладить учебный контакт. Таким

образом, управление успехом и организация сотрудничества в обучении и воспитании предполагает знать ученика, относиться к нему с уважением и вести его по индивидуальной траектории успеха. В своей практике я чаще всего использую практико-ориентированный подход в обучении. Под этим подходом понимается такое использование и извлечение знаний, которое поможет ученику успешно что-либо делать в реальной жизни. На уроках словесности – это умение сочинять стихи, писать статьи для газеты, умение свободно высказывать свои мысли, правильно вести рассуждения, умение быть позитивным и находчивым, самостоятельно находить информацию и предоставить эту информацию эстетически и графически с помощью современных активных стратегий («Фишбоун», «Кластер», «РОНДЕЛЬ»). Хорошо организованная познавательная, творческая работа на уроке наряду с включением в работу учебно-познавательной самостоятельности и взаимодействия являются важнейшими составляющими обучения. От преподавателя зависит многое. В современном мире, когда доступна информация и есть возможность её тиражировать, поручат ученикам сделать сообщения, доклад, реферат – дело не совсем перспективное. Познавательная и развивающая ценность такой деятельности невелика. Поэтому перед педагогами стоит задача совместить познание, развитие, общение и творчество в одно целое. В этом направлении помогает внеклассная работа. Если учитель мало думает, смеётся, чувствует, помогает, играет, творит, то и детей будет очень сложно чему-то научить. Учитель сам должен отвлекаться, увлекаться, иметь творческие интересы на стороне, чтобы детям было интересно. Поэтому большое значение в сотрудничестве учителя и детей играет общественная, внеурочная, внеклассная деятельность, так как урок и внеурочная деятельность подчинены обучению, развитию, воспитанию. Если в обучении и развитии можно определить, запланировать, методически обеспечить, то сложно с воспитанием. Главное в воспитании кроме деятельности, творчества и учёбы – формирование устойчивых позитивных ценностей. Тогда всё приложится. У современных школьников часто отсутствуют понимаемые осознаваемые цели и способность проявления волевых качеств для достижения целей. При малой наполняемости класса для достижения успеха в этом направлении могут быть, например, задания со сдвоенной оценкой, где ученик после выполнения задания выставляет себе оценку, потом оценивает учитель и, сравнив оценки, на основе обсуждения оба приходят к общему мнению. Такая методика способствует формированию таких ценных качеств как толерантность и рефлексия. Произведения русской классики в большинстве экранизированы, что облегчает работу преподавателя. Остановлюсь на методике работы с кинофильмом. При острой нехватке времени и очень плотном расписании, повышенной нагрузке студентов, занятых специальными дисциплинами этот метод, нечастый, но уместный порой, помогает усвоению материала и способствует воспитательному аспекту. Сами дети просто не всегда находят время для просмотра экранизации классической литературы. Кинофильм в преподавании русской литературы используется для обучения аудированию, создания динамической наглядности в процессе обучения и практики,

формирования аудиовизуальной сферы изучения русской литературы, более глубокого и осмысленного анализа произведения. Работа проводится в три этапа: преддемонстрационный, демонстрационный, последедемонстрационный.

На первом этапе перед непосредственным показом фильма обучаемым предлагаются предфильмовые ориентиры: вопросы по содержанию, по тематике, задания на оценку и характеристику содержащейся в фильме информации. Во время демонстрации фильма обучаемые делают записи в опорном конспекте к тексту фильма, отмечают демонстрируемые в фильме реалии и соответствующие им речевые высказывания. На последнем этапе проверяется эффективность использования данной методики с помощью различного вида пересказов (сжатого, избирательного, пословного). Также используется вопросно-ответная работа, драматизация, ролевое воспроизведение текста, особенно диалогов, отзывов и эссе, графический анализ с помощью стратегий, например, «Двухчастного дневника», перенос на ситуации обыденной жизни обучаемых. Двухчастный дневник состоит из двух граф: главные герои и цитаты, комментарии. Эта стратегия применяется после изучения материала как рефлексия. Активное и уместное применение таких методов и приёмов способствует оптимизации управления содержанием и процессом обучения и воспитания. Как хорошо, когда учитель точно знает, кто из учащихся действительно выносит познавательную ношу с урока, кто безнадежно отстал, кому не интересен предмет, а кто силится, но без поддержки, улыбки, одобрения не сможет подняться, и как замечательно, когда учитель, зная всё это помнит доброй хорошей памятью о каждом и каждому старается быть полезен прежде всего своей участливой поддержкой. Ученики-оркестр, учитель-композитор и капельмейстер, урок-партитура. Но чтобы это делать, ученики должны уметь «играть на своих флейтах»!

Список литературы:

1. Лизинский В.М. «Приёмы и формы в учебной деятельности» г.Москва, 2014г.
2. Настольная книга преподавателя иностранного языка Справочное пособие г.Минск, 2009г.
3. Дереклеева Н.И., Савченко М.Ю. «Справочник классного руководителя» г.Москва, 2015 год

ПРОЕКТНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Величко Марина Викторовна

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»**

Стремительно развивающейся прогресс в современном мире ни сколько не отменяет, а напротив увеличивает значение создания современной системы подготовки педагогов всех уровней, в том числе и в культуре, соответствующих

и понимающих нынешнюю стратегию развития нашего государства в сфере образования.

Интеграция образовательной, научной и практической деятельности на данном этапе трансформаций в системе образования, является одним из приоритетных направлений повышения ее качества, в том числе на основе активизации процессов проектирования в этой сфере. Теряющие актуальность в течение 3-5 лет части специфических профессиональных знаний, предъявляет новые требования к образованию. Всё более требуются специалисты способные соединить знания, навыки разных областей, расширять умения в новых сферах деятельности.

Для молодого руководителя хореографического коллектива умение ориентироваться в нестандартных ситуациях, проектировать профессиональную деятельность, предвидеть последствия ее преобразований обретает первостепенное значение.

Качественному обучению педагога-хореографа способствует внедрение студентов в проектную деятельность, которая, в первую очередь направлена на развитие их проектных мышления и умений в освоении различных хореографических дисциплин: классический и историко-бытовой танцы, народный и казахский танцы, современный и бальный танцы, композиция и постановка танца, методика работы с творческим коллективом.

Студенты хореографического отделения ВКУИ им. народных артистов братьев Абдуллиных получают комплексные знания, соответствующие современным требованиям на основе использования проектной деятельности. Творческий самостоятельный поиск – вот основная цель проектной деятельности учащихся. Здесь проверяются имеющиеся знания, активизируется исследовательский потенциал, формируется творческая личность.

Стали широко использоваться следующие виды проектирования в обучении хореографии: сочинение хореографических этюдов, танцевальных комбинаций и учебных упражнений, проведение части урока с сокурсниками, сочинение и постановка танцевального номера, разработка практических уроков в соответствии с темой и задачей процесса обучения и, конечно же творческие показы постановочной и исполнительской деятельности учащихся. Результаты проектирования всегда конкретны и используются в хореографической практике.

Подготовка будущих руководителей творческих коллективов, путем включения их в проектную деятельность, направлена на развитие их проектных умений в процессе освоения педагогических и специальных дисциплин. Проектная деятельность студентов характеризуется степенью их активности, уровень которой определяется прошлым опытом, потребностями, установками, целями, мотивами. Подготовка будущих педагогов-хореографов предполагает три этапа: подготовительный, практический и обобщающий.

Подготовительный этап – это период, отведённый на предварительную подготовку будущего проекта, в ходе которого формируются способности и умения студентов (проектировочные, исследовательские, художественные,

организаторские и др.). В ходе лекционного курса по педагогике студенты знакомятся с теоретическими основами проектной деятельности, где рассматриваются следующие вопросы: сущность педагогического проектирования, его цели, результаты и назначение, алгоритм действий проектной деятельности. Эти знания привязываются к подготовке практических проектов по специальным дисциплинам.

Практический этап предполагает нацеливание студентов на процесс создания художественного проекта, который завершается его презентацией. Этот процесс делится, в свою очередь на стадии. Стадия целеполагания - проводятся установочные занятия, позволяющие конкретизировать цели и задачи проекта, формулируется проблема, сюжетная линия и фабула. Студентам предлагаются сведения и рекомендации по организации своих проектов. Оказывается консультативная помощь по темам проектов, обсуждаются основные идеи проекта, способы сбора и анализа информации, утверждаются индивидуальные планы работы. Осуществляется написание программы танца.

Далее наступает стадия моделирования, где учащиеся собирают, систематизируют и анализируют материал в соответствии с идеей проекта. Написание композиционного плана подбор и разбор музыки – первый шаг к практической реализации проекта.

Конструирование – это стадия окончательного формирования замысла, когда все компоненты сводятся к одному целому, вносятся корректировки и изменения. Здесь же происходит создание эскизов костюмов, декораций, видео оформления, сочинение композиции танца.

Следующим и самым важным этапом (стадией) является реализация, воплощение творческого проекта.

Реализация деятельности предполагает со творческую позицию каждого участника проекта. Осуществляется подготовка к защите разработанных проектов. Защита индивидуальных проектов студентов происходит в форме класс - концерта, который, в свою очередь является групповым проектом.

На стадии анализа оформляются видео презентации о завершённых проектах. Эта стадия переходит в обобщающую, где оцениваются результаты проектной деятельности, анализируется вся отчетная документация студентов. Проводится итоговая аттестация, где третьим вопросом в билетах стоит презентация и защита проекта.

Все проекты студентов к концу обучения объединяются в один общий проект, где каждый из них становится соавтором общего решения и воплощения. Этот совместный проект выливается в форму тематического, театрализованного концерта, где индивидуальные проекты, объединены общей идеей. В качестве примера предлагается сценарий, который был осуществлён в 2020 году выпускным курсом отделения хореографии ВКУИ.

Сценарий класс - концерта по предмету «Композиция и постановка танца»
«Раскрасим мир вместе!»

Звучит городской шум. Появляются два маляра. Мешает краску в ведре. Смотрит в ведро, качает головой. Звучит тема последнего танца. Машет

кистью в разные стороны, появляются девушки с вёдрами. В вёдрах косынки, соответствующие цветам радуги. Танец, на который звучит текст.

Голос: Наш зритель! Оглянись!

Не правда ли, что мир немного сероват?!

И небо зимнее, как будто не на месте,

Конечно же, в той серости никто не виноват,

Давай раскрасим этот мир, но только вместе!

Девочки выстраиваются в ряд, выхватывают косынки из ведра и по очереди произносят:

1. Начинаем!

2. Класс-концерт!

3. По!

4. Композиции!

5. И!

6. Постановке!

7. Танца!

Вместе: Раскрасим мир вместе!

Убегают. Звучит лирическая музыка. Девушка с голубым платком танцует под текст

Голос: Цвет бирюзовый! В голубом бездонном небе белые птицы....

Среди пронзительно голубых волн – алые паруса.... Так выглядит мечта! Мечта влечёт за собой, манит и разжигает сердца!

Девушка вешает голубой платок на хореографический станок и уходит.

Танец «Отчего люди не летают как птицы». Постановка Муратовой В.

Звучит ритмическая музыка. В конце зала появляются две девушки с синим и красным платком, пробегают через зал на сцену. В танце переплетают их. Появляется девушка с фиолетовой косынкой, разбивая переплетение. Во время танцевальной композиции звучит текст.

Голос: Красный и синий образуют фиолетовый. Удивительно. Самый горячий из цветов и самый холодный! Огонь и лёд! Плюс и минус! Женщина и мужчина! Единство противоположностей – вот корень нового! Вот начало начал! Вода, мягкая и податливая, ударяясь о твёрдый гранит дарит миру удивительной, неповторимой формы сосуды, наполненные жизнью. Из огня и холода выходят самые крепкие в мире клинки! Из пота и сна складывается самая плодотворная судьба! Из независимости и преданности всходит величайшее чувство по имени любовь! Инь и янь! Единство противоположностей - вот чудо не объяснимое, удивительное и волнующее.

Девушка оставляет платок на станке. Уходит.

Танец «Инь и янь». Постановка Орловой Д.

Звучат ритмические удары. На сцене появляются несколько танцовщиц. Они образуют сначала плотный круг, затем пирамиду с одной из танцовщиц наверху с синим платком в руках.

Пауза. Звучит голос.

Голос: Холодный синий. Наше эго.

Ритмы ускоряются. Танцовщицы делают отдельные поочерёдные па с платком, в итоге размещая его на станке.

Голос: Тайные желания, отстранения и непонимание терзают сущность каждого из нас в той или иной мере. В этот запертый мир не хочется пускать никого. Не их это дело. Не их это мир. Сладостны печаль, грусть и ненависть! Раковину самокопания, самоистязания не разбить слабой радости и призрачному счастью.... Надёжный, крепкий забор из дубовых досок сомнения, всеотрицания и уничтожения встанет мощной преградой между непонятной дружественностью, невесть где спрятанной душой и одушевлённым сердцем!.. Или нет?!

Холодный синий – наше эго....

Танец «Эго». Постановка Пономаревой А.

Звучит ритмическая музыка. Демонстрируются кадры так или иначе связанные с красным светом.

Голос: Вот цвет противоречивый до нельзя! Цвет крови и страсти, цвет ненависти и любви! Красным раскрашены красота и радость, алым размалёваны власть и война! В одном не откажешь красному свету – в бешеной, неудержимой энергии, как сжигающий огонь, как первая заря! Красный цвет – противоречивый до нельзя!

Танцовщица в алом оставляет платок на станке, сняв с головы. Видеоряд продолжается.

Танец «Дивергент». Постановка Бочковой А.

Несколько танцовщиц и маляр выносят зелёный стул и начинают его красить. Звучит незатейливая мелодия.

Голос: Зелёный стул?

Исполнители смотрят вверх и одновременно кивают.

Голос: Ах да! Тот самый двенадцатый стул?

Исполнители смотрят вверх и одновременно кивают.

Голос: А почему зелёный?! Потому что сны не выбирают. Сон выбирает нас. В зелёный раскрашены наши вожеления, воплощения наших стремлений, наши земные мечтания, наше Рио-де-Жанейро, где в белых штанах, по белому песку мы танцуем свой фокстрот в ярко-зелёном сне.

На экране появляется видео, где «печатаются» строчки:

Из песни Александра Вертинского.

Голос: Идут, бегут, летят, спешат заботы,

И в даль туманную текут года,

И так настойчиво и нежно кто-то

От жизни нас уводит навсегда.

И только сердце знает, мечтает и ждёт,

И вечно нас куда-то зовет,

Туда, где улетает и тает печаль,

Туда, где зацветает миндаль.

Александр Вертинский.

Танцоры уходят, оставив зелёный платок.

Голос: Вот такая песня была, где-то в зелёном-зелёном сне....

Танец «12 стул». Постановка Нургалиевой Д.

Голос: Солнце! Начало начал! Тепло звезды даёт новую жизнь! Жар звезды рождает новую планету.... А не похожи ли мы на одинокие планеты в космосе жизни, когда жар стремления к возвышенному наполняет нас новой жизнью, или сжигает яркое пламя славы?! Судьба нового зависит от нас – нашего участия, нашего тепла!

Звучит торжественная музыка. Девушки выносят планету и отправляют её в зал.

Голос: Возьми, мой друг, вот эту яркую планету!
Она наполнена сердце теплом,
Вы помните, друзья об этом!
И пусть любовь придёт к вам в дом!

Зрители передают планету друг другу. Девушки вешают на станок жёлтый платок.

*Танец «Рождение планеты». Постановка Сизиковой К.
На сцену выходят танцовщицы.*

Все: Раз! Два! Раз! Два! Три!

*Звучит отрывок песни группы «Чайф» «Оранжевое настроение».
Далее звучит проигрыш песни. Раздаются шары.*

Голос: Оранжевым цветом раскрасим финал,
Раскрасим наш город, что б никто не узнал,
Раскрасим и то, раскрасим и это!
Оранжевым цветом раскрасим планету!

*Танец «Случайное знакомство» Постановка Амангельдиновой А.
В конце номера выстраивается картинка «радуга» из цветных полотен и шарфов.*

Общий поклон, представление исполнителей и преподавателей.

КЛАССИФИКАЦИЯ НАИБОЛЕЕ АКТУАЛЬНЫХ ОШИБОЧНЫХ ДЕЙСТВИЙ В РАБОТЕ С УЧАЩИМИСЯ В КЛАССЕ «ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО»

**Выходцева Наталья Александровна, Арутюнян Елена Генриховна –
преподаватели «Обязательного фортепиано» КГКП ВК училища искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных**

Каждая сфера деятельности представляет собой достаточно сложный и противоречивый процесс, который состоит из двух диалектически единых свойств: правильные действия (позитивные) и ошибочные (негативные). Поэтому основной целью работы педагога так построить общение с учащимся, чтобы у него получалось избежать большинство ошибочных действий, в особенности тех, которые могут затормозить развитие определенных навыков и умений.

Ниже в таблице 1 представлены конкретные ошибочные действия, их характеристика и реакция педагога [1].

Таблица 1 Основные типы ошибочных действий

№	Ошибочное действие	Характеристика	Реакция педагога
	Неизбежные и закономерные ошибки	Возникают: <ul style="list-style-type: none"> В процессе поиска нового решения; Усложнения действия; Возникновение проблем с контролем; Ускорения темпа выполнения привычных действий; «Заштампованности» сознания учащегося, формализованности его знаний и навыков. 	Наличие либерализма и терпимости Необходима коррекция действий педагога
	Естественные ошибки	Возникают: <ul style="list-style-type: none"> Из-за отсутствия знаний для правильного выполнения действия, должного уровня навыка или самоконтроля; Вследствие накопления усталости. 	Наличие либерализма и терпимости
	Профессиональные ошибки	<ul style="list-style-type: none"> Непонимание учащимся художественного смысла; Применение неверных выразительных средств и тех. приемов; Ограниченность эрудиции. 	Показать конечный результат поступков учащегося; Подробный и тщательный анализ ошибок
	Относительные ошибки	Отличаются: <ul style="list-style-type: none"> Невыраженным негативным результатом; Легко поддаются нейтрализации; Часто незаметны для окружающих и для совершившего данные ошибки; Локальны по воздействию. Например: недостаточно зрелая трактовка произведения; Недостаточное техническое совершенство при исполнении какого-либо приема. 	Не пропустить момента, когда квази-ошибка незаметно закрепиться и превратиться в грубую и стойкую.
	Специфические ошибки	Ошибки, «спровоцированы» педагогом и выполняются под его наблюдением с целью продемонстрировать учащемуся их негативное последствие. Ошибочное действие совершается ради достижения положительного результата (игра в ансамбле – ярким исполнителям ограничить мобилизацию своего технического и эмоционального потенциала – ради сохранения ансамбля)	Необходим такт и осторожность

Что же можно отнести к наиболее основным причинам возникающих ошибочных действий?

- Особенности физического состояния обучающегося (наличие переутомления, перегрузка, отсутствия полноценного отдыха и др.);
- Низкая подготовка к занятиям, к концертным выступлениям. Это связано с неблагоприятными жизненными условиями для самостоятельной работы, наличием недобросовестности, лени в работе, с отсутствием качественной организации, отрицательным отношением к дисциплине и др.;
- Несформированные, неокрепшие «технические навыки», не выдерживающие специфических эмоциональных и физических нагрузок, возникающих в процессе «экстремальных ситуаций» (экзаменационное выступление, концерты и др.), а также в связи с нехваткой времени;
- Отсутствие или неумение учащегося повторять, копировать, выполнять соответствующие действия, подражая конкретному исполнителю. Как правило, перенимаются отрицательные качества и это надо учитывать;
- Физиологические особенности психического познавательного процесса память и в особенности провалы информации;
- Все ошибочные действия связаны с деятельностью подсознания и они трудно поддаются анализу и наблюдению. Поэтому о таких действиях судят по косвенным признакам, опосредованно [2].

Следующие рекомендации можно использовать преподавателям для работы с учащимися над возникающими ошибками в процессе их обучения:

- Исследовать специфику психических познавательных процессов обучающихся (память, внимание, восприятие, мышление);
- Проводить анализ эмоционального самочувствия обучающихся, его физического и психического состояния в данной ситуации, а также в общем;
- Рассматривать специфические индивидуальные способности учащихся, такие как музыкальный слух, ритм др. [3];

Итак, сделаем соответствующие выводы:

- Как правило, трудность встречается не одна, а в комплексе с другими проблемами (например, ритм – звукоизвлечение – педаль; штрих – ритм – неудобная фактура и т.д.). В такой ситуации нужно постепенно решать задачи, поэтапно накладывая одну на другую. Сначала отработали ритмические трудности, потом наложили задачи звукоизвлечения, позже добавили педаль. Т.е. к автоматически выработанному навыку по одной задаче добавили следующую трудность и продолжаем соединять.
- Часто появляющиеся одни и те же ошибки указывают на специфику определенного исполнителя, на его индивидуальность в данных проблемах;
- При анализе конкретных ошибок надо определить их симптомы, т.е. с чем связаны эти негативные шаги. Отсюда корректировать именно эти симптомы, сами причины, а не проблемные ошибочные действия.
- Надо помнить, когда изучаешь и корректируешь ошибки обучающегося, можно сделать и самому их. В этом проявляется известное в психологии положение о том, что любое внимание к какому-либо действию работает как подкрепление и может иметь эффект закрепления ошибки вместо ее устранения.

- Реакция на фиксацию ошибки в работе у обучающегося часто приводит к нарушению межличностных отношений и в этой связи, нужно правильно и методически верно преподносить информацию и предоставлять соответствующую помощь.
- Ну и главное, важный показатель ошибочного действия всегда будет негативный результат.

Список литературы

1. Подуровский В. М., Суслова Н. В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В. М. Подуровский, Н. В. Суслова. - М: Владос, 2001г.
2. Рогов Е. И. Настольная книга практического психолога / Е. И. Рогов. – М.: ВЛАДОС, 2004г. – Кн. 1. – 384 с.
3. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / под ред. Г. М. Цыпина. – М: Владос, 2003г.



ЧЕМПИОНАТ «WORLD SKILLS» - ПЛОЩАДКА ПОВЫШЕНИЯ УРОВНЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ

Богатырёва Ольга Николаевна
Председатель ПЦК «Хореография»
Восточно-Казахстанского училища искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных

Хореограф – это уникальная, очень интересная и творческая профессия, требующая разносторонних знаний и многогранных умений. Сочинитель и исполнитель, постановщик и репетитор, педагог и психолог, руководитель и идейный вдохновитель коллектива – вот далеко не весь перечень умений, которыми должен обладать хореограф.

Сегодня уровень его мастерства должен отвечать реалиям современной действительности, поэтому хореограф должен стремиться к постоянному саморазвитию, быть профессионально гибким, обладать набором специальных компетенций, общечеловеческими и общепрофессиональными качествами.

Специальные компетенции, это - исполнительские навыки (шаг, прыжок, выворотность, танцевальная координация), восприятие сценического пространства, знания в области классического наследия, театрального, музыкального и других искусств. К общечеловеческим качествам относится



умение включаться в творческую деятельность, способность к самоконтролю, обладание коммуникативными способностями, хореографической этикой. К общепрофессиональным компетенциям относятся физические способности

(выносливость, сила, ловкость, виртуозность и т.д), музыкальные способности (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная грамотность, владение музыкальным инструментом), общий уровень интеллектуального развития, внимательность, память, чувство пространства и времени. Всему этому мы стараемся обучить студентов на предметах специальных и общеобразовательных дисциплин в училище искусств, а также их участие в различных конкурсах и чемпионатах повышает уровень профессионального мастерства. Для определения уровня подготовки студентов, повышения уровня профессионального мастерства, мы организовали и провели на нашем отделении чемпионат Worldskills, как подготовительный и отборочный этап регионального чемпионата. Worldskills – это международное некоммерческое движение, важной миссией которого является профессиональная ориентация, введение молодежи в мир современных профессий. В Казахстане первый Республиканский чемпионат был проведен в 2015 году.

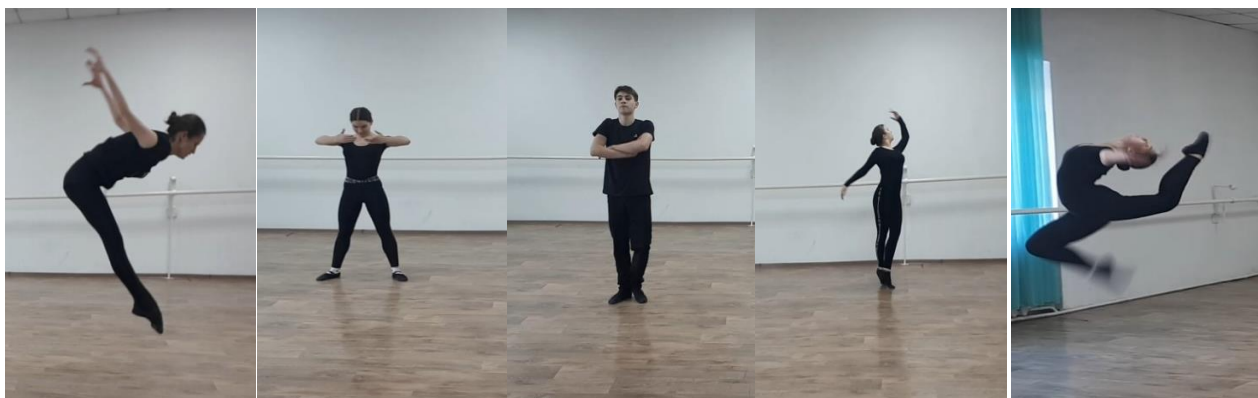
На основе положений и правил проведения Республиканского чемпионата были составлены правила и конкурсные задания для 5 участников - студентов отделения.

Первый день нашего чемпионата включал в себя: открытие, жеребьевку (участники выбрали классы, в которых будет проходить постановка и компатриотов – преподавателей отделения, которые будут наблюдать за работой участников и выставять баллы), а также **Модуль А. «Постановочная работа композиции в сольном исполнении на образ».**



Открытие чемпионата Worldskills - февраль 2022г.

На работу над композицией танца было выделено 3 часа, а также рабочее пространство (хореографический зал, зеркало, музыкальный центр) и музыкальный материал (одинаковый для всех). Все участники успешно справились с заданием и презентовали готовую композицию экспертной комиссии, которая оценила уровень исполнительского мастерства, артистизм, раскрытие и детальную передачу образа.



Показ композиции в сольном исполнении на образ

Второй день проходил по схеме: объяснение задания **Модуля В.** «Составление 3-х комбинаций экзерсиса у станка на материале классического, народно-сценического или казахского танцев», жеребьевка (участники выбрали задания, классы, волонтеров (по 3 человека) и компатриотов – преподавателей отделения, которые будут наблюдать за работой участников и выставлять баллы).



Постановочная работа движений экзерсиса у станка

При выполнении задания данного модуля конкурсант должен знать методику построения движений экзерсиса у станка, уметь разбирать и анализировать музыкальный материал, использовать терминологию заданного направления танца, продуктивно взаимодействовать с волонтерами. Это задание было сложно тем, что за 3 часа нужно было не только грамотно сочинить движения, но и успеть отработать характер и технику исполнения комбинаций. По словам участников, основная проблема заключалась в отработке техники, так как волонтеры были с различным уровнем подготовки и приходилось объяснять и проучивать методику исполнения движений. Но, приобрести опыт работы с такими участниками, это - главная задача для будущего руководителя коллектива.

Заключительный третий день включал в себя **Модуль С.** «Постановочная работа композиции народного танца (на материале русского, казахского или татарского танцев)», жеребьевка (участники выбрали направления танца, классы, волонтеров (по 6 человек) и компатриотов – преподавателей отделения, которые будут



наблюдать за работой участников и выставять баллы), а также подведение итогов и награждение. При выполнении задания данного модуля конкурсант должен знать и понимать терминологию, принятую в народно - сценическом танце, хореографическую лексику народов разных стран, ее отличительные особенности исполнения, технические приемы и особенности композиции народно - сценического танца, осуществлять постановочную и репетиционную работу, корректировать технические и стилевые ошибки, исполнять выразительно и технически верно хореографический текст данной народности.



Показ этюдной работы композиции народного танца

Все участники успешно справились с заданием и по истечении 3 часов презентовали готовую законченную форму композиции экспертной комиссии, которая оценила идеи постановщиков, технику исполнения, композиционный рисунок, актёрское мастерство и пластику, характер и манеру исполнения той народности, лексика которой была использована.

Сложность этого модуля состояла в том, что нужно было придумать образ, «изюминку» своего этюда, донести до волонтеров свою идею, сочинить танцевальные комбинации, развести их по рисункам, отработать технику и манеру исполнения с разноуровнево - подготовленными волонтерами. Это и является основной задачей всего обучающего процесса – приобретение достаточного уровня подготовки выпускников и повышение их профессиональных навыков.

Кроме конкурсантов в чемпионате пришлось поучаствовать всем студентам нашего отделения с 1 по 4 курс в качестве волонтеров, для которых, как они сами признались, участие в соревновании принесло много интересного опыта и заставило задуматься о своем участии в профессиональных конкурсах и чемпионатах, пересмотрев отношение подготовки к занятиям и самоподготовке.



Награждение конкурсантов Победитель чемпионата Worldskills

Проведение чемпионата Worldskills на нашем отделении дало новый толчок в развитии и выявило новые направления, на которые нужно обратить особое внимание преподавателей и студентов для повышения конкурентоспособности выпускников, пересмотреть и дополнить программу преподаваемых предметов для устранения пробелов в умениях и навыках студентов нашей квалификации.

Литература

1. Worldskills Kazakhstan - НАО "Talap", конкурсы, метод. рекомендации https://kasipkor.kz/?page_id=96&lang=ru

АКТУАЛИЗАЦИЯ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Землянская Лариса Николаевна

**педагог ступени дополнительного образования КГКП «Восточно-
Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев
Абдуллиных» управление образования ВКО**

Творческая работа музыканта исполнителя заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание музыкального произведения и затем воссоздать его максимально правдиво. В основе такой работы должно быть положено всестороннее изучение и вникание в особенности его средств выразительности: мелодики, полифонии, гармонического и фактурного строения.

Реализацию исполнительского замысла произведения в процессе работы пианиста, можно разделить условно на три этапа.

На первом этапе происходит ознакомление с произведением в целом, выяснение фактурных, технических, стилевых особенностей незнакомого текста. От исполнителя требуются хорошие навыки чтения с листа.

Второй этап – это уже детальный разбор произведения, установление внутренней связи между элементами музыкальной ткани: штрихами, динамическими оттенками, аппликатурными указаниями, ритмическими фигурациями.

На третьем этапе работы окончательно «собираются» все разрозненные построения в одно целое и происходит овладение этим целым в такой степени, чтобы исполнитель мог свободно осуществлять свои намерения. Здесь же происходит техническая, звуковая, динамическая шлифовка и подготовка к публичному исполнению на сцене.

Многолетняя педагогическая практика в качестве преподавателя музыкальной школы показала, что для начинающих пианистов именно на первом этапе работы над музыкальным произведением новый музыкальный текст становится «тайной за семью печатями». Их страшит невозможность услышать и понять характер, стиль незнакомого произведения, определить изначально, с какими трудностями им придется столкнуться. Отсюда, теряется

интерес к новой музыке, желание и азарт работать над ней. Эти трудности коренятся в отсутствии навыка чтения с листа.

Часто с такой же проблемой сталкиваются и сами преподаватели, особенно молодые, недавние выпускники музыкальных училищ. Не научившись в школьные и студенческие годы быстро и качественно читать с листа любой по трудности музыкальный текст, такие преподаватели боятся предлагать своим ученикам новый, незнакомый репертуар, опираясь на единожды выученный, заигранный перечень произведений.

Еще в большей степени навык чтения с листа имеет решающее значение для концертмейстеров – это одна из главных составляющих повседневной работы концертмейстера с солистами и ансамблевыми коллективами.

Навык чтения с листа очень важен просто для домашнего музицирования в семейном кругу, в дружеском общении. Цель – обучение игре на музыкальных инструментах для домашнего музицирования – часто ускользает от педагогов начального музыкального образования, но становится зачастую главной для родителей учащихся. Существует даже такое понятие как «учиться музыке для себя», без перспективы профессионального образования в дальнейшем. И такой посыл педагог музыкальной школы должен учитывать, так как многие из учеников музыкальной школы ещё не определились в профессии музыканта. Однако все они хотят овладеть игрой на музыкальном инструменте, быть духовно и культурно развитыми и интересными людьми.

Уже с первых лет обучения успешное изучение произведений во многом зависит от ориентированности учащихся в чтении с листа. Учить читать с листа – значит приобщить ребенка к музыке, развивать его музыкальное мышление.

Стремление, прежде всего, охватить произведение в целом в процессе безостановочного исполнения – главная задача при чтении с листа. Это требует от музыканта своеобразного умения видеть и успевать анализировать музыкальный текст «наперед». Отсюда методы и приемы работы иные, чем при детальном разборе произведения.

А именно:

- 1) пианист должен концентрировать внимание только на самом главном. Основной рисунок мелодии, бас и аккорды, дающие гармоническую окраску музыкальной ткани, специфические фактурные комплексы («альбертиевы басы», аккордовая и мелодическая репетиция), распознавание повторяющихся фрагментов – вот основные «узелки», за которые должно цепляться внимание исполнителя;
- 2) некоторые детали – второстепенные подголоски, менее значительные звуки в аккордах, тонкие оттенки могут быть вполне оставаться вне поля зрения музыканта;
- 3) стремление сыграть произведение без остановок и повторений в темпе, приближенному к окончательному темпу произведения.

Развитая форма или способность чтения с листа может быть выражена такой формулой: «вижу – слышу – исполняю». Поэтому при воспитании навыков чтения с листа важно предварительно просмотреть нотный текст глазами, одновременно мысленно прослушивая пьесу. Это не только поможет

представить характер произведения, но и будет способствовать развитию внутреннего слуха пианиста.

Допускается предварительный просмотр фактуры произведения, направленный на выявление мелодии, сопровождения, особенностей ритмического рисунка, повторности фактурно-ритмических комплексов, аппликатурных групп. Допускается также и предварительное проигрывание отдельных, наиболее трудных технически фрагментов (1).

Проигрывая произведение с листа, особо важно минимально контролировать зрением свои действия на клавиатуре. Пианист, не владеющий навыками чтения с листа, сначала находит глазами нужную клавишу, опускает в нее руку, а потом взгляд возвращается в ноты за следующее порцией информации. Такая схема при чтении с листа совершенно не продуктивна и не приемлема, так как дробит текст на фрагменты и не позволяет безостановочно сыграть его до конца.

Начинающего музыканта нужно убедить, научить «не отрывать» взгляд от нотного текста – «глаза в нотах», все остальные действия на клавиатуре контролируются «краем глаза», «на ощупь», автоматически. Некоторым ученикам приходилось даже закрывать клавиши листом бумаги и держать его над клавиатурой пока юный музыкант не доиграет до конца. Все попытки подсмотреть под экран пресекались просьбой «нащупать вслепую» на клавиатуре нужную клавишу. Таким способом вырабатывается умение углубленно слышать нотный текст и успешно автоматизировать аппликатурные навыки.

Для выработки зрительной ориентации в прочитываемых нотах полезно применять специальные упражнения. Ученик, глядя в ноты, должен быстро охватить зрением наиболее типичные конфигурации мелодического рисунка. Это могут быть подряд расположенные ноты, через клавишу, большие или маленькие шаги, скачки, восходящие или нисходящие мелодические фрагменты. Все эти особенности мелодии ученик должен сходу анализировать и ориентировать на клавиатуре.

Такие же зрительные комплексы полезно тренировать и в аккордах – рука пианиста уже в воздухе принимает форму трезвучия, сектаккорда, квартсектаккорда, доминантсептаккорда и т.д. Подобная зрительная тренировка – одно из необходимых условий будущего безостановочного чтения с листа.

Для самых юных пианистов можно придумать смешные названия аккордов и интервалов, которые наиболее часто встречаются в пьесах для детей. Например, трезвучие в записи по виду похоже на снеговика, интервал секунда – это «глазки у собачки», терция – это пенечек, нота до первой октавы похожа на голову человечка в шляпе. Можно предложить ребенку самому придумать, на что похож тот или иной аккорд или интервал. В этом случае, я думаю, полет фантазии вам обеспечен!

На первом этапе изучения нот, в качестве разминки, я провожу с маленькими учениками игру «Назови быстро ноту». Мы садимся с учеником на стулья напротив друг друга. В руках у меня мяч или любая мягкая игрушка

округлой формы. Я называю месторасположения изученных нот, например, «На первой линейке» и бросаю мяч ученику. Тот должен поймать мяч и быстро ответить: «Ми». В свою очередь, ученик называет расположение другой ноты, например, «На второй линейке» и кидает мне мяч. Я отвечаю: «Соль» и т. д.

Можно привлекать к игре других учеников и даже родителей. В такой игре важна быстрота и точность ответов. Происходит активизация памяти и навыка общения, соревновательный момент на игровом развлекательном фоне. Иногда я специально отвечаю неправильно. Чтобы ребенок мог критически анализировать правильность полученных ответов.

Все это способствует даже на первоначальном этапе подготавливать получение навыка быстрой читки с листа.

Таким же хорошим средством воспитания навыка чтения с листа является счет на «и» - вслух и про себя, который приносит существенную пользу, однако в дальнейшем им не стоит злоупотреблять, так как он может превратиться в тормоз для развития исполнительского ритма.

Чтением с листа необходимо заниматься с первых уроков обучения игре на фортепиано. Начинать можно с «чтения нот с карандашом» – ученик показывает ноту указкой и называет ее, причем, скорость узнавания ноты должна постоянно увеличиваться. Далее можно проигрывать короткие попевки, предварительно прочитав их глазами. Следующий этап – это проигрывание небольших простейших пьес, с постепенным расширением и усложнением музыкального материала.

При этом нужно соблюдать два главных условия качественного чтения с листа:

а) упражнения и пьесы любой сложности играть целиком, без повторов и остановок;

б) такой работой нужно заниматься постоянно, из урока в урок, изо дня в день, так как навык чтения с листа приходит только с опытом, с регулярными специальными занятиями.

Для юных музыкантов постоянная работа над формированием навыков чтения с листа часто кажется неинтересной и рутинной. Творчески работающий педагог всегда может превратить скучный учебный процесс в своеобразный праздник узнавания новой интересной музыки, включив в работу соревновательный и игровой моменты, устраивая небольшие конкурсы по лучшему прочтению с листа коротких пьес, придумывая сказки, загадки, ребусы, решение которых зависит от качественной игры незнакомого текста. В этой области возможности творческой и педагогической инициативы неисчерпаемы.

Воспитание в юных музыкантах интереса и желания играть много новой музыки дает гарантию, что, став взрослым, такой человек будет знающим любителем музыки и даже не будучи профессиональным музыкантом с музыкой не расстанется никогда.

Навык чтения с листа приобретает большое значение при введении в программу музыкальной школы концертмейстерского класса и класса камерного ансамбля (2). Для этой работы нужно подбирать специальный

репертуар: школьные песни с прозрачной фактурой аккомпанемента, легкие вокальные произведения с одинаковыми аккордами в сопровождении, вокализы с разложенными аккордами гитарного типа и т. д. Наиболее удобными для такой цели являются произведения А. Гурилева, П. Булахова, М. Глинки и других композиторов (3). Их романсы отличает небольшой объем, малое количество знаков при ключе, аккомпанемент с одним видом какой-либо фактуры. Учащиеся с более крепкими навыками чтения с листа могут использовать романсы П. Чайковского, С. Рахманинова.

В программу концертмейстерского класса входят такие виды работы, как транспонирование, гармонизация мелодии, попевок, вокальных упражнений, подбор по слуху. Все эти виды музицирования базируются на крепком навыке чтения с листа, требуют специфических приемов и методов работы и не входят в предмет рассмотрения данной статьи.

При подборе репертуара для чтения с листа важно учитывать как уровень сложности произведения, степень приемлемости его к индивидуальным возможностям конкретного ученика, так и характер выбираемого произведения. Чем ярче и интереснее пьеса, тем эффективнее будет она прочитана музыкантом, подогреваемым желанием услышать в целом, как она звучит.

Многочисленные нотные сборники, выпущенные печатными издательствами в последние годы, решают положительно проблему нехватки нового разнообразного репертуара (1,5). А сборники упрощенных переложений для фортепиано популярных современных песен, музыки из кинофильмов, джазовых обработок могут стать хорошим подспорьем как в формировании навыков чтения с листа, так и вообще, в приобщении детей к домашнему музицированию (6,7).

Полезность развития навыка быстрого и качественного чтения с листа очевидна. Чем лучше музыкант развил в себе эти качества, тем больше он сможет охватить произведений различных стилей и жанров, тем лучше у него будут развиты музыкально-слуховые представления и правильнее он будет понимать содержание исполняемой музыки, что, в итоге, положительно отразится на всех видах исполнительской практики.

Список литературы

1. Шостакович Д. Нетрудные пьесы. Отрывки из произведений в облегченном переложении для фортепиано. – М.: Из-во «Музыка», 1965 г.
2. Волга-матушка река. Русские народные песни для голоса с фортепиано. Сост. С. Л. Трегубов. – М.: Изд-во «Музыка», 1977 г.
3. Старинные русские романсы. В облегченном переложении для фортепиано. Сост. М. А. Минин. – Л.: Изд-во «Музыка», 1968 г.
4. Ходош В. У лукоморья. – Ростов: Из-во «Феникс», 1999 г.
5. Танго. Для фортепиано. Из-во «Музыка», 1983 г.
6. Дога Е. Фортепианная музыка. Из-во «Феникс», 1990 г.
7. Бургмюллер Ф. 25 этюдов. Нотное издание АРС, 1989 г.

К ВОПРОСУ О РОЛИ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ МУЗЫКАНТА

Росина Елена Афанасьевна

**Преподаватель КГКП «Школа искусств» отдела образования по
Шемонаихинскому району управления образования ВКО**

По моему глубокому убеждению, каждый развивающийся педагог находится в постоянном поиске новых подходов, форм и методов работы. Стремится не быть скучным, «шаблонным». Учится быть находчивым, умеющим импровизировать на уроке. Сегодня, когда мы вошли в эпоху цифровизации и глобальной информатизации, появляется боязнь пропустить, не разглядеть в этом активном движении - главного. Для нас, это конечно - личность ребенка.

Как узнать, для чего ребенок пришел в школу искусств? Как понять насколько долго продлится его заинтересованность предметом? Захочет ли он выполнять дополнительные занятия в то время, когда его друзья, одноклассники играют в баскетбол или осваивают новую компьютерную игру? У каждого из нас, конечно же возникают такие мысли. Особенно сложно бывает молодым специалистам, с дипломами в руках, но без опыта работы. Имея тридцатилетний стаж, хочу поделиться своим практическим опытом по этому вопросу.

Первое, на что должен быть нацелен педагог – это, как уже было сказано выше, на личность ребенка. Он - ребенок, еще не ученик, он только хочет им стать. Наша задача, показать ему тот Путь, на который он ступает. Объяснить и убедить, что многое он уже «умеет», просто об этом ему еще никто ни говорил. Вы (!) должны сделать это открытие. Например, в моем классе, вокалисты с удивлением узнают, что инструмент, который они будут осваивать и учиться импровизировать, это – голос. Дар - который нам дан с рождения и всегда находится рядом, внутри нас. Дети, которые до этого, не обращали внимания как они дышат, теперь внимательно следят за своим дыханием и учатся делать выдох осознанно, так-как только на выдохе можно спеть красиво. Если не получается выдох, значит следует обратить внимание на вдох и уж конечно не стоит забывать, что «хорошо сказанное слово - уже пение, а хорошо спетая фраза - уже речь». [3] Нет детей без слуха, есть дети, которых не научили пользоваться своим голосом. [1]

Приведу аналогичный пример с аккордеонистами. Ученики учатся видеть, что инструмент «дышит». У аккордеона, как у каждого из нас, есть характер. Он бывает капризным, бывает озорным. Иногда задумчивым или очень нежным. Сложность игры на аккордеоне заключается еще и в том, что ребенку за короткий срок нужно освоить две совершенно разные клавиатуры, одна из которых «невидимая». Как подружиться с этим забиякой, который так и норовит каждый раз соскользнуть с коленей? Все имеющиеся минусы нашего инструмента нужно превратить в плюсы. Тогда физические неудобства превратятся в оригинальные особенности музыканта- исполнителя.

Фантазия и эмоции, это те средства, которые всегда будут нашими помощниками в работе. Но на первоначальном этапе, это особенно необходимо. Лев Николаевич Толстой говорил: «Если человек в школе не научится творить, то в жизни он будет только подражать и копировать». Увлечь ребенка работой в познании себя как личности, один из важных этапов в формировании субъект-субъектных отношений. Особенно в индивидуально - ориентированной системе обучения.

Второй, очень важный аспект, это умение педагога «подружиться» с родителями ученика. Эту сторону, в своей деятельности, мы зачастую подвергаем анализу в последнюю очередь. Тогда как, на мой взгляд, этот вопрос также один из главных. Не секрет, что многие родители, желая обучать свое дитя музыке, хотят реализовать свои несбывшиеся детские мечты. Порою не подозревая, что ребенку этого не надо. Родители хотят доверить нам самое драгоценное, что у них есть, понимая, что часто и сами не могут уделить должного внимания сыну, дочери гоняясь за большей финансовой прибылью и желании оплатить все прихоти наследника. В общении с родителями я всегда выбираю позицию соратника. Мне нравится значение слова – соратник, потому как оно означает «испытанный, надежный товарищ по битвам, а также вообще по борьбе и деятельности». Только в тесном сотрудничестве мы увидим, как маленькое зерно, посаженное теплыми и заботливыми руками родителя и педагога, начинает прорастать и расцветать всем на удивление. Родители хотят видеть нашу заинтересованность, а мы в свою очередь хотим быть уверенными в создании «благоприятных» условий в которых ребенок будет отрабатывать домашние задания.

Третье, и тоже одно из важных направлений, которое должен развивать и совершенствовать педагог в своем классе, это – диагностика способностей ученика. На мой взгляд, мы не уделяем должного внимания данному аспекту. Тогда как умение диагностировать является частью способностей, из которых формируется интеллект. Диагностика помогает нам получить достаточно достоверную информацию об уровне развития умений и навыков учащихся. Дает возможность выявить одаренных детей и детей с трудностями в обучении. Помогает найти способы коррекции обнаруженных проблем и определить наиболее благоприятные для дальнейшего развития ребенка условия образования. Данный вид деятельности должен проводиться постоянно, а не от случая к случаю. Это процесс систематичный, непрерывный и бесконечный. Проводимый на всех этапах взросления личности. Для меня диагностика является хорошей лакмусовой бумагой, которая позволяет не стоять на месте, как часто мы любим выражаться «не вариться в собственном соку».

Наверное, было-бы самое время сказать: «Вот три кита на которых держится основной ресурс моей деятельности». И конечно это было бы не верно. Потому что без опоры на программные ориентиры, формирование целеполагания, развитие рефлексии, развитие универсальных учебных действий и динамического самообразования педагога, все наши фантастические образы не дадут ровно никакого образовательного итога. Только точное понимание конечной и всех промежуточных целей, задач, помогут

спланировать достойный, удовлетворяющий всех участников образовательного процесса, результат. [2]

Два года назад, нам всем пришлось освоить дистанционный формат обучения. У нас собственно и другого выбора не было, ну если только сменить профессию. Зато как расширился наш профессиональный кругозор? Сколько новых педагогических сообществ и содружеств стали доступны нам? Какое количество конкурсных предложений появилось для детей и взрослых? По - новому стали организовывать курсовую переподготовку педагогов. Новые реалии жизни открыли и в нас скрытые ресурсы. Мы не представляем сегодня урок без исследования цели. Проектная деятельность помогает нам придать осмысленность в работе. Без публикаций в социальных сетях мы и вовсе не мыслим воспитательный процесс. Главное сейчас, не увлечься рекламой своего лица, а воспользоваться возможностью развить новые формы или даже стиль преподавания предмета.

Сегодня, очень важно понимать, что мы развиваем и формируем универсальные способности в детях. Не зная точно, что будет через ближайшие пять лет, мы смеем надеяться, что наши уроки помогут ученику не растеряться, не спастись перед возможными трудностями в будущем. Выработанные рефлекс к обобщению или наоборот умению выделить главное в большом информационном потоке, помогут оставаться выпускникам мобильными, умеющими быстро переучиться, научиться новому. Самой часто повторяющейся фразой, которую я говорю ученику на уроке: «Я не учу тебя играть на инструменте - я учу тебя видеть мир через искусство! Инструмент является лишь проводником твоих мыслей - если голова будет пустая, тогда тебе и нечего будет сказать этому миру!». При этом я очень четко осознаю, что без развития техники игровых движений, скорректированной работы психических процессов и координации физических движений, мыслям не легко сформироваться. Наша главная задача – «оживить» механический процесс. Либо по-другому, технический подход должен помочь проявиться творческому полету. Выбор остается за нами.

У каждого человека, на важном этапе становления личности должен быть Учитель. На моем пути всегда были люди, у которых я училась, подпитывалась профессиональной энергетикой. Сегодня, не смотря на солидный стаж в работе, я учусь. Учусь у коллег, учусь у своих учеников, которые не дают заскучать. И по-прежнему верю, что не бывает плохих учеников, бывают педагоги, которые перестают верить в ученика, в то что он может стать лучше.

Использованные ресурсы:

1. Казиник М. «Мастер-класс в Риге», 2010. Цифровой ресурс: <https://www.youtube.com/>
2. Образовательная программа по предмету «Аккордеон» детских музыкальных школ и детских школ искусств. РК. Астана 2019 г.
3. Статья «Артикуляционная гимнастика для языка». Цифровой ресурс <https://vk.com/@dkashukino-artikulyacionnaya-gimnastika-dlya-yazyka>.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ УЧИЛИЩА КАК КОМПОНЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ

Байбурина Гульнази Мухаметкалиевна

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»**

На современном этапе развития системы ТиПО научно-исследовательская деятельность обучающихся приобретает все большую актуальность и становится одним из компонентов профессиональной подготовки будущего специалиста. Сегодня, от учащегося – будущего учителя требуются не только фундаментальные знания, сформированные профессиональные умения, развитые творческие способности, но и владение комплексом исследовательских умений, необходимых для анализа и отбора предлагаемых инновационных технологий и совершенствования своей профессиональной деятельности на научной основе. Научно-исследовательская деятельность обучающихся позволяет в полной мере реализовать полученные знания, проявить индивидуальность и творческие способности, готовность к самореализации личности.

Сформировать эти профессионально значимые качества современного учителя позволяет четко разработанная организация учебно-исследовательской деятельности. Организация учебно-исследовательской деятельности учащихся – это творческий педагогический и управленческий процесс подготовки методического обеспечения проведения учащимися учебных исследований и реализации их результатов.

В учебной практике можно выделить два основных направления научно-исследовательской работы обучающихся:

1) Учебная НИРС, предусмотренная учебным планом. К этой форме работы относятся рефераты, доклады, сообщения, курсовые работы, во время выполнения которых обучающийся делает первые шаги к самостоятельному научному творчеству. Выполняя разнообразные исследовательские задания, студент учится работать с научной литературой и источниками, приобретает навыки критического отбора и анализа необходимой информации. В музыкальном училище им. народных артистов братьев Абдуллиных обучающиеся по специальности 02150200 «Теория музыки» на 3-4 курсах, согласно учебному плану, выполняют курсовые проекты по мировой и казахской музыкальной литературе; в рамках учебной дисциплины «Основы лекторского мастерства» овладевают современными приёмами, средствами музыковедческого исследования в области музыкальной культуры и просветительства.

2) Внеучебная НИРС, сверх требований учебного плана. Именно, эта форма работы является более эффективной для развития исследовательского потенциала студентов. Готовность обучающихся заниматься в свободное время дополнительным изучением дисциплины, проявлять интерес к последним достижениям нивелирует главную проблему учебного процесса – мотивацию

студентов к занятиям. Важное место в этом направлении исследовательской деятельности занимает подготовка обучающихся к конкурсам различного уровня, олимпиадам по музыкально-теоретическим дисциплинам, участие студентов в исследовательских конференциях и т.п. В 2020-2021 учебном году преподаватели Григорьева С.В., Есембаева З.Т. подготовили обучающихся 2, 4 курсов - Огай И., Насиеву Д., Богомолу В., Раеву З. для участия в Международных конкурсах по музыкально-теоретическим дисциплинам «Слово о музыке», «Февральские звёзды», в рамках которого конкурсанты проявили свои исследовательские навыки и были удостоены призовых мест.

Ознакомление обучающихся в средних профессиональных учебных заведениях с теоретическими и практическими основами организации учебно-исследовательской деятельности представляется возможным путем овладения знаниями об:

- особенностях и факторах умственной работоспособности;
- рациональном использовании своего учебного и личного времени;
- правилах изучения учебной и научной литературы;
- приемах подготовки к различным видам учебной работы (семинарским, практическим занятиям, контрольным, курсовым работам, зачетам, экзаменам и т.д.);
- умении работать над собственным личностным совершенствованием.

Исходя из анализа различных источников по проблеме организации научно-исследовательской работы обучающихся, можно констатировать, что эффективность данного вида деятельности обеспечивается следующими факторами:

- формированием ценностного отношения к учебно-исследовательской деятельности и ее результатам. Преподаватели средних профессиональных учебных заведений привлекают учащихся уже с первых курсов к учебно-исследовательской деятельности: проводят тестирование, анкетирование, консультации, групповые дискуссии, тематические беседы; дают возможность самостоятельного выбора темы исследования к написанию рефератов, курсовых работ. У обучающихся формируется чувство принадлежности к научной деятельности, развивается культура методологического мышления.
- организацией субъект-субъектного взаимодействия в системе «обучающийся-преподаватель» в процессе учебно-исследовательской деятельности. Субъект (обучающийся) – это самоутверждающаяся, самореализующаяся в образовательном процессе личность, способная к эффективной самоорганизации и саморегуляции своих действий и поступков. Исследовательская деятельность обучающихся рождает интересные формы взаимодействия педагогов и студентов, становится необходимой, органически вписывается в общий педагогический процесс, становится мощным фактором, влияющим на результативность труда учебного коллектива, развитие педагога и обучающегося. Если преподаватель сумел увлечь ученика, ввел его в атмосферу творческого поиска, то даже слабо успевающие учащиеся, изучают дисциплины с большим интересом и, уделяют ей значительно больше времени,

чем это предусмотрено учебным планом. Вовлечение обучающихся в научно-исследовательскую деятельность расширяет контакты преподавателя и студентов, создает благоприятные условия для профессионализации и индивидуализации обучения.

- созданием в училище исследовательско – творческой среды, обеспечивающей единство углубленного изучения учебных дисциплин. Показателем исследовательско – творческой среды выступает творческая группа обучающихся, возглавляемая преподавателем, руководителем НИРС. Основными признаками, характеризующими творческую группу, являются: единство интересов, стремлений и действий, содружество и взаимопомощь в достижении общей цели и решении задач, поставленных перед каждым членом данной группы.

- развитием творческой активности каждого учащегося на основе предоставления свободы выбора предмета исследования. Творчество как качество личности составляет важнейший элемент общей культуры и духовного богатства будущего специалиста, способного к профессиональному образованию. В числе принципов формирования исследовательских навыков особое место отводится мотивации учебно-познавательной деятельности. Главным в активной деятельности должно быть желание учащегося решить проблему, познать что-либо, доказать, оспорить. Творческой активностью руководит преподаватель, учитывая индивидуальные особенности учащихся, моделируя, прогнозируя, четко планируя, активно управляя учебно-исследовательским процессом.

- обучением научным методам познания и технологиям решения исследовательских задач и проблем. Для каждого этапа исследования следует применять наиболее оптимальный комплекс методов. Методы должны отражать динамику развития определенных качеств во времени, позволять анализировать не только результаты, но и условия, при которых они были получены. Владение методом научного познания открывает возможности для рефлексии, самоконтроля и самооценки. Научный метод позволяет учащемуся критически мыслить, отличить достоверные научные знания о реальном мире от вымысла. Научный метод – это не только ключ к успеху в учебно-исследовательской деятельности, но и источник устойчивого интереса к предмету.

Итак, организация учебно-исследовательской деятельности – один из видов деятельности учащихся, которая осуществляется в пределах учебного процесса учебного заведения и подчиняется общим целям и задачам обучения, организуется и направляется преподавателем и самим студентом.

Активизация научной работы учащихся связана не только с использованием различных методов обучения, но и политикой училища в области НИРС. Процесс подготовки учащихся к научной работе будет результативным, если студенты будут вовлечены в разнообразные формы научно-исследовательской деятельности. Большое значение придается проведению предметных олимпиад и конкурсов. Их целью выступает проверка

уровня знаний и способности решать нестандартные задачи профессиональной направленности.

В свете современных требований к оптимизации учебной деятельности студентов, вовлечение их в среду научно-исследовательских работ является важным элементом формирования их профессиональной компетентности. Будущий специалист, безусловно, должен быть готов к осуществлению исследовательской деятельности, что позволит, в дальнейшем, в его профессиональной работе и на научном уровне решать возникающие задачи.

Список литературы

1. Викулина М.А., Казанцева Е.С. Научно-исследовательская деятельность студентов и ее место в процессе профессиональной подготовки. Актуальные вопросы развития образования и производства: Сб. работ V Всерос. научно-практ. конф.
2. Горелова Г.Г. Педагогические условия подготовки студентов к творческой деятельности во внеаудиторной исследовательской работе: - Челябинск, 1993;
3. Система организации научно-исследовательской работы студентов в вузах страны: Сб. статей/ под ред. В.П. Елютина. – М.: Высшая школа, 1984;
4. Шарова Н. Формирование научно-исследовательских умений и навыков у учащихся / Н. Шарова // Преподавание истории в школе. – 2000. - № 9.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ УЧЕБНОЙ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ

Жакакова Анар Садыркуловна

Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова

Учение является ведущим типом деятельности человека на протяжении длительного промежутка времени. Оно побуждается целым рядом мотивов, которые входят в структуру мотивационной сферы личности. Учебная мотивация – это частный вид мотивации, который, как и любой другой, характеризуется системностью, направленностью, устойчивостью, динамичностью и модальностью.

Исследование мотивации и процессов ее формирования у обучающихся является сложной и многоаспектной проблемой, рассматриваемой в рамках разных научных направлений многими отечественными и зарубежными специалистами в области практической психологии и педагогики, что нашло отражение в многочисленных публикациях. Проблемы формирования мотивации рассматривались в исследованиях И.В. Божович, И.А. Зимней, А.К. Марковой, А. Е. Абилкасымова, Г. Г. Еркибаева, С. Т. Сабырова. Под мотивом психологи понимают внутреннюю движущую силу поведения, а в педагогике мотивацию зачастую рассматривают как высшую форму регуляции деятельности [1]. Мотивацию учения связывают с познавательным интересом и считают, что он в условиях педагогического воздействия является важным мотивом и фактором эффективности учебно-познавательного процесса. Как

отмечает Г. А. Карпова «эффективно действует тот педагог, который сначала мотивирует, только потом воспитывает». Также, по ее мнению, «мотивация не фатальна и не врожденна, ее можно и нужно формировать через воспитание специально желательных потребностей и мотивов [2]. Известно, что потребности человека подразделяются на две группы: биологические и социальные. Социальные потребности преобладает человеком в процессе его социализации и являются субъективным психическим отражением общественных отношений. Социальную сущность личности составляют индивидуальное мировоззрение, ценностные ориентации, социальные установки, интересы. Указанные социально-психологические образования личности сначала актуализируются в форме потребностей, а затем через мотив детерминируют деятельность.

Принято различать две большие группы мотивов обучаемого:

- 1) познавательные, связанные с содержанием учебной деятельности и процессом ее выполнения;
- 2) социальные, связанные с различными социальными взаимодействиями с другими людьми [3].

Познавательные мотивы (широкие познавательные, учебно-познавательные, мотивы самообразования) обеспечивают преодоление трудностей обучаемых в учебной работе, вызывают познавательную активность и инициативу, ложатся в основу стремления человека быть компетентным. Социальные мотивы состоят в стремлении получать знания, чтобы быть полезным обществу, в желании выполнить свой долг, в понимании необходимости учиться и в чувстве ответственности, в желании хорошо подготовиться к избранной профессиональной деятельности.

Мотивы можно характеризовать не только лишь количественно (по принципу сильный-слабый), а также качественно. В этом плане обычно отличаются внутренние и внешние мотивы. Тема внутренней и внешней мотивации раскрыта в работах В. И. Чиркова, который утверждает, что при внутренней мотивации желание работать стойкое и продолжительное, люди выбирают для себя трудные цели, лучше выполняют творческие задачи, требующие нестандартного подхода.

Деятельность внутренне мотивированных людей характеризуется высокой креативностью и сопровождается эмоциями радости и удовлетворения. При этом улучшаются мнемические процессы, возрастает уровень самоуважения. В то же время при внешней мотивации поведение становится нестойким – оно исчезает вместе с подкреплением. Внешне мотивированные люди избирают простейшие или стандартные задачи для быстрого получения вознаграждения, между тем снижаются качество и скорость выполнения ими творческих задач. Падает уровень креативности и спонтанности, появляются отрицательные эмоции. Согласно И.А. Зимней «сами внешние мотивы могут быть положительными и отрицательными. Положительные внешние мотивы влияют эффективно на учебную деятельность» [4].

Мотивация - общее наименование процесса побуждения учащихся к результативной познавательной деятельности, активному освоению содержания обучения. Имея в виду педагога, разговор ведется о мотивации обучения. С позиции обучаемого речь идет о мотивации учения. Мотивация как побуждение, инициируя динамичность личности и определяющая ее направление, особенно необходима в процессе обучения. Рассматривая мотивацию учебной деятельности, следует выделить, что понятие мотив тесно связано с понятием цель и потребность. В личности человека они взаимодействуют и приобрели наименование мотивационная сфера. Данный термин включает в себя все без исключения типы побуждений: потребности, интересы, цели, мотивы, стимулы, склонности, установки [4]. Они определяют различные «векторы» становления мотивации как новообразования учебной деятельности. Все они в той или иной мере являются объектами формирования. Студент начинает мыслить под влиянием определенных познавательных потребностей, являющихся мотивами познавательной деятельности. Структура познавательных потребностей связана с эмоциональной и мотивационной сторонами личности студента: мотив является осознанной потребностью личности, а интерес представляет собой структурный элемент направленности личности, он может быть мотивированным или немотивированным.

Мотивация обучения- это всеобщее название для процессов, методов, средств побуждения обучающихся к продуктивной познавательной деятельности, к активному постижению содержания образования.

Учебная мотивация формируется ровно как индивидуальный вид мотивации, включенный в определенную деятельность – в данном случае деятельность учения, учебную деятельность. Как и любой вид, учебная мотивация предопределяется рядом специфических факторов. Во-первых, она определяется самой образовательной системой, образовательным учреждением; во -вторых -организацией образовательного процесса; в –третьих- субъективными особенностями обучающегося; в-четвертых- субъективными особенностями педагога и прежде всего системы его отношений к делу; в-пятых- спецификой учебного предмета. Учебная деятельность учащихся побуждается иерархией мотивов, в которой доминирующими могут быть либо внутренние мотивы, связанные с содержанием этой деятельности и ее выполнением, либо широкие социальные мотивы, связанные с потребностью студента занять определенную позицию в системе общественных отношений. При этом с возрастом происходит формирование соотношения взаимодействующих потребностей и мотивов, изменение ведущих привалирующих потребностей и своеобразной их иерархизации. Мотивация учения складывается из ряда постоянно модифицирующихся и вступающих в новые отношения друг с другом побуждений (потребности и смысл учения для учащихся, его мотивы, цели, эмоции, интересы) [5].

Согласно исследованиям одним из путей развития мотивации является выполнение различных видов учебной деятельности и характер мотивации можно программировать через тип учения. Если содержание обучения строится не как готовое знание, а как система учебно-профессиональных задач, при

решении которых обучаемые подводятся к самостоятельному обнаружению теоретических положений дисциплины, то у студентов складывается достаточно устойчивая обобщенная внутренняя мотивация к обучению.

А.К. Маркова выделяет три этапа формирования мотивации к учению:

1) этап вызывания исходной мотивации, направленный на то, чтобы преподаватель выделил несколько видов побуждений обучающихся, актуализировал мотивы предыдущих достижений, вызвал мотивы относительной неудовлетворенности, усилил мотивы ориентации на предстоящую деятельность, активизировал произвольные мотивы удивления, любознательности;

2) этап подкрепления и усиления возникшей мотивации, состоящий в том, что педагог ориентируется на широкий спектр познавательных и социальных мотивов, вызывая интерес к способам решения задач и их сопоставлению, к разным способам сотрудничества с другим человеком;

3) этап завершения занятия, направленный на то, чтобы каждый обучающийся вышел из деятельности с положительным личным опытом и положительной установкой на дальнейшее обучение. Главным здесь является усиление оценочной деятельности обучающихся в сочетании с развернутой дифференцированной оценкой преподавателя.

Интерес - один из постоянных и сильнодействующих мотивов деятельности человека. Интерес - один из мотивов обучения. Интерес является реальной причиной действий, ощущаемая человеком как особо важная причина. Необходимое условие для создания у студентов интереса к содержанию обучения и к самой учебной деятельности – возможность проявить в учении умственную самостоятельность и инициативность. Чем активнее методы обучения, тем легче заинтересовать ими студентов. Основное средство воспитания устойчивого интереса к учению – использование таких вопросов и заданий, решение которых требует от студентов активной поисковой деятельности. Большую роль в формировании интереса к учению играет создание проблемной ситуации, столкновение студентов с трудностью, которую они не могут разрешить при помощи имеющегося у них запаса знаний; сталкиваясь с трудностью, они убеждаются в необходимости получения новых знаний или применения старых в новой ситуации.

Все составляющие элементы структуры учебной деятельности и все её компоненты требуют особой организации, специального формирования. Всё это задачи комплексные, требующие для своего решения соответствующих знаний и немалого опыта и постоянного каждодневного творчества.

Содержание обучения выступает для студентов в первую очередь в виде той информации, которую они получают от преподавателя. Однако сама по себе информация вне потребностей студентов не имеет для него какого-либо значения, а, следовательно, не побуждает к учебной деятельности. Поэтому, давая учебный материал, нужно учитывать имеющиеся у студентов данного возраста потребности.

Учебный материал должен подаваться в такой форме, чтобы вызывать у студентов эмоциональный отклик, задеть их самолюбие, т. е. быть достаточно

сложным, активизирующим познавательные психические процессы. Содержательно бедный материал не обладает мотивирующей силой и не способствует пробуждению интереса к учению.

А. К. Маркова и др. отмечают, что изучение каждого раздела или темы учебной программы должно состоять из трех основных этапов:

- мотивационного – сообщение почему и для чего учащимся нужно знать данный раздел программы, какова основная учебная задача данной работы;
- операционально-познавательного – на этом этапе учащиеся усваивают тему, овладевают учебными действиями и операциями в связи с ее содержанием;
- рефлексивно-оценочный этап – на этом этапе происходит анализ проделанного. Давно доказана мотивирующая роль оценки результатов учебной деятельности. Однако слишком частое оценивание, по мнению ряда авторов, приводит к тому, что получение хороших отметок становится для студентов самоцелью. Происходит сдвиг учебной мотивации с самой деятельности, с ее процесса и результата на отметку. Это приводит к угасанию мотива собственно учебной деятельности и к деформации развития личности студента. Важно, чтобы в оценке давался качественный, а не количественный анализ учебной деятельности студентов, подчеркивались положительные моменты, сдвиги в освоении учебного материала, выявлялись причины имеющихся недостатков, а не только констатировалось их наличие.

На формирование мотивов учения оказывают влияние стиль педагогической деятельности учителя, различные стили формируют различные мотивы:

- авторитарный стиль формирует «внешнюю» мотивацию к учению, мотив «избегания неудачи», задерживает формирование «внутренней» мотивации;
- демократический стиль способствует «внутренней» мотивации;
- либеральный стиль снижает мотивацию учения и формирует мотив «надежды на успех».

Процесс формирования мотивации учебной деятельности может быть эффективным, если использовать в качестве общенаучной основы и теоретико-методологической стратегии формирования мотивации учебной деятельности соответственно системный и личностно-деятельностный подходы, а в качестве психолого-дидактических оснований формирования мотивации — теории развивающего обучения и учебной деятельности; разработать средства и способы формирования мотивации учебной деятельности студентов, а также определить этапы реализации методики формирования мотивации учебной деятельности; определить условия эффективного формирования мотивации в рамках разработанной методики, выделить критерии сформированности мотивации учебной деятельности.

Список источников

1. Психологический словарь/ред. В.В. Давыдов. Москва: Педагогика, 1983-С.140
2. Карпова Г.А Педагогическая диагностика взаимоотношений «Учитель –

- ученик». Методические рекомендации, Екатеринбург, 1997. - С. 49-53
3. Божович Л.И. Проблемы формирования личности: избранные психологические труды / Л.И. Божович; под ред. Д. И Фельдштейна. 3-е изд. Москва: Изд-во Моск. психол. соц. ин-та; Воронеж: Модэк, 2001.- С. 96
4. Зимняя И.А. Педагогическая психология: Учебник для вузов. – М., Логос, 2007.- С. 201
5. Божович Л.И. О мотивации обучения. – М., 1972.- С. 7-44
6. Маркова А. К. Формирование мотивации учения: книга для учителя/А. К. Маркова, Т. А. Матис, А. Б. Орлов. Москва: Просвещение, 1990. -С. 192

СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

Трубачева Людмила Викторовна

Преподаватель ПЦК «Хореография» Восточно-Казахстанского училища искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных, Республика Казахстан, г. Усть-Каменогорск

«Бальный танец» один из главных разделов в курсе обучения отделения хореографии училища искусств, он играет немаловажную роль в воспитании будущего хореографа. Это связано с многогранностью современного бального танца, который сочетает в себе средства музыкального, пластического, спортивно-физического, этического и художественного - эстетического развития и образования.

Начало познания основ бального танца начинается в колледже с первых шагов обучения на 2-ом курсе, где изучается детский танец и бальный танец на национальной основе, что дает развитие в равной степени движениям рук и ног, координации и гармония движений в целом. Утверждаются определенные черты характера исполнения танцевальных композиций и взаимоотношения между танцующими. Представления о танцевальном образе, эмоциональной окраске танца у учащихся складываются постепенно. Обычно работа начинается с рассказа педагога о быте, нравах и обычаях того народа, чей танец разучивается (например «Берлинская полька», «Полкис», «Кремена»). Знакомятся с особенностями костюма. Правилами этикета и музыкой, что расширяет и обогащает кругозор учащихся, используя при этом учебники по истории костюма, видео материалы по истории хореографии, различные танцевальные конкурсы и концерты.

Конечно, в процессе обучения все эти средства взаимосвязаны и взаимообусловлены. Таким образом, чтобы весь начальный процесс обучения был плодотворным, следует сочетать наглядность, осмысление с творческим поиском учащихся. И этому развитию творческих начал помогает вторая ступень обучения бального танца - программа по изучению латиноамериканских и европейских танцев на 3 курсе.

В программу по изучению современного бального танца входят 2 раздела:

1. Европейская программа
2. Латиноамериканские танцы

В раздел европейской программе входят 5 танцев это: медленный вальс, танго, медленный фокстрот, быстрый фокстрот, венский вальс. В латиноамериканской программе также 5 танцев это: румба, ча-ча-ча, джайв, самба, пасодобль. По сложности исполняемых фигур и вариаций обязательных танцев существуют спортивно- танцевальная классификация (классы Е, Д, С, В, А).

В учебном процессе изучается 8 танцев. Это программа сложности Д-класса:

Стандарт-вальс, танго, квикстеп, венский вальс;

Латина – самба, ча-ча-ча, румба, джайв

Для реализации поставленных задач, при проведении предмета «Современный бальный танец», я как преподаватель специальных дисциплин стараюсь проводить урок интересным и привлекательным для учащихся, при этом максимально учитывая межпредметные и внутрипредметные связи, логику учебного процесса и способности учащихся. Формируя познавательный интерес к предмету, стараюсь достичь повышения эффективности усвоения учебной программы, культурного уровня учащихся, технически грамотного исполнения движений танцевальных комбинаций и высоких нравственных качеств.

Чтобы решить эту задачу, урок надо сделать современным. Как этого можно достичь? Прежде всего, педагог должен использовать приемы, которые сделают урок интересным, концентрируют внимание учащихся, находить соотношение между занимательным и серьезным в обучении. Среди методов и приемов ведения урока можно выделить такие, как беседа в виде вопросов и ответов, прослушивание музыки, объяснение и показ педагога, разучивание и повторение движений, танцев. При повторении материала необходимо избегать однообразия, нужно вносить в знакомое движение элементы новизны. Любое задание, которое предполагается выполнять учащимся, должно соответствовать степени подготовленности к нему. Весь процесс обучения необходимо строить на сознательном усвоении навыков. Занятия должны идти в высоком темпе с новыми тенденциями современного мира.

Поэтому используя в своей работе современные принципы педагогической техники и информационно-коммуникативные технологии - это еще один шаг по изучению бального танца.

Учебным планом предусмотрен лишь один урок бального танца в неделю, что недостаточно для формирования танцевальных навыков. В связи с этим возникает проблема повышения интенсивности урока, его насыщенности. Одним из способов решения данной проблемы могут стать современные информационные технологии.

Мы живем в 21 веке современного мира – И в танце тоже отражается веяние времени. Усложняется техника исполнения, появляются новые исполнители, совершенствуется метро – ритмическое структура исполнения. Возникают новые информационные технологии.

Наибольшую сложность для педагога представляет работа с начинающими (хотя в училище большинство учащихся не занимались бальным

танцем), поэтому педагог должен проявить максимум терпения и гибкость в подаче танцевального материала, для разучивания особенно сложных движений. Педагог может применять временное упрощение, представить движение схематично, чтобы учащиеся вначале могли усвоить ритм и темп, направление шагов и другие основные особенности движения. Затем движения постепенно усложняются и доводятся до точного исполнения со всеми подробностями и нюансами.

Одним из условий успешного обучения на уроках по изучению латиноамериканских танцев и стандартных (европейских) танцев, несомненно, является качество используемых на уроках аудио и видео материалов. Применение современных технических средств обучения (компьютер, видеокамеры, музыкальный центр, DVD MP-3 плееры и т.д.) позволят добиться желаемого результата.

Одной из важнейших составляющих успешного обучения является мотивация ученика и использование открытых педагогикой принципов и методов обучения таких как:

- Принцип доступности и индивидуализации
- Принцип постепенного повышения требований
- Принцип систематичности
- Принцип сознательности и активности
- Принцип повторяемости материала
- Принцип наглядности

Принцип наглядности понимается как широкое взаимодействие всех внешних и внутренних анализаторов. Непосредственно связывающих учащихся с действительностью и правильностью исполнения фигур и комбинаций бального танца. Использование современных информационных технологий делает обучение ярким, интересным, формирует эмоциональное положительное отношение к предмету. Поэтому на уроках бального танца по изучению латиноамериканской и европейской программ используется видео с записями лучших показательных выступлений танцоров, победителей конкурсов. Такие записи используются для образца на уроках бального танца. Помогает для создания костюма для занятий и экзаменов. Информация, предоставленная на компьютерных дисках, позволяет виртуально участвовать в конкурсах, путешествовать по странам, знакомясь с образцами хореографического искусства, с лучшими исполнителями мира, с разнообразными стилями и направлениями.

Использование современных информационных технологий на уроках бального танца делает обучение ярким, интересным, запоминающимся для учащихся, формирует эмоционально-положительное отношение к предмету.

Также используются видео и различные презентации для обучения латиноамериканских танцев таких как:

- Основы танцевального взаимодействия
- Видеокаталог фигур. Самба
- Видеокаталог фигур. Ча-ча-ча
- Видеокаталог фигур. Румба

- Видеокаталог фигур. Пасодобль
- Видеокаталог фигур. Джайв
- Вариации. Латиноамериканская программа
- Показательные выступления европейской программы
- Видеокаталог по изучению фигур по европейской программе.

Показ такого танцевального материала дает учащимся не только возможность правильного изучения фигур, но и все основные позиции латиноамериканского танца и европейского. Варианты типичных перемещений танцоров и различные формы взаимодействия в паре (контактное ведение, ведение формой корпуса, бесконтактное ведение) в этих позициях.

Такой вид работы на уроке помогает преподавателю демонстрировать методические упражнения, направленные на развитие чувства взаимодействия и единства танцевальной пары.

Использование видеокамеры на уроке помогает просмотреть исполнение фигур, вариаций, партии, исполненные учащимися на уроке. Указать на ошибки их исполнения. Следить за профессиональным ростом учащегося. Создавать видеотеку класс- концертов, экзаменов выпускников и учащихся училища.

Параллельно с использованием коммуникативных технологий применяется и модульно-блочной система обучения танцевальной лексики, предлагающая поэтапную выработку навыков танцевального мастерства учащихся с помощью расчленения танцевальных комбинаций в отдельные модули и их дальнейшие сборки в блоки.

Применение модульно-блочной системы позволяет быстро овладевать навыками танца, изучить предлагаемый материал в относительно короткие сроки и с хорошим качеством. Вопрос лексики, языка танца очень актуален, особенно для педагогов хореографов. Характер мысли, материализуемой с помощью танца, зависит от количественного и главное от качественных показателей лексического материала. Использование ИКТ и модульно-блочной системы развития и закрепления навыков танцевального мастерства – это обучение лексике танца от ее простых форм к более сложным. Этот метод предполагает изучать самые сложные части лексики танца с помощью расчленения танцевальных комбинаций на отдельные относительно самостоятельные движения.

Главная задача для учителя на уроке состоит в том, чтобы доступно и последовательно объяснять содержание танцевального материала, используя показательный метод, принцип наглядности применить оптимальные методы и средства обучения в соответствии с программой и поставленными задачами технологии обучения.

С одной стороны, технология обучения – это совокупность методов и средств обработки, представления, изменения и предъявления учебной информации, с другой – это наука о способах воздействия преподавателя на учеников в процессе обучения с использованием необходимых технических или информационных средств. В технологии обучения – содержание, методы и средства обучения находятся во взаимосвязи и взаимообусловленности.

Из большого разнообразия технологий можно выбрать несколько, также наиболее применимых к хореографии для наиболее эффективного получения результата при обучении танцевальной лексики. Технологические основы должны определять то, как должен быть организован урок для наиболее эффективного и нужного результата.

Использование информационно-коммуникативных технологий на уроках

улучшает танцевальную технику, помогает развить пластику тела. Дает возможность разучивания более сложных элементов. Также подробно разбираться в выполнении движений, что немало важно в танце. Все это позволяет реализовать на практике те идеи, которые способствуют эффективному решению задач, достижению нового качества обучения. Расширяет кругозор учащихся, раздвигает горизонты исполнительской деятельности, дает возможность значительно повысить уровень исполнительских навыков, развивать танцевальные способности.

Несмотря на все вышеперечисленные информационно-коммуникационных технологий существует ряд проблем применения их на занятиях хореографии. Это и отсутствие материальной оснащенности класса, и разноплановый уровень подготовки учащихся, и традиционность обучения и выполнения программ.

ОҚУШЫЛАРҒА КӘСІБИ БАҒДАР БЕРУДЕ ҰСТАЗДАРҒА АРТЫЛАТЫН ЖАУАПКЕРШІЛІКТІҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Булатова Динара Булатовна

**ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер
атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК оқытушысы**

Мамандық таңдау - адам өмірінің ең жауапты сәттерінің бірі. Әрине, мектеп қабырғасынан енді шыққан оқушы үшін болашақ мамандығын таңдау өте ауыр шешім. Дегенмен бұл сәтте жауапкершілікті оқушы бірінші кезекте өзі сезінуі қажет.

Елбасымыз Н.Ә. Назарбаев «Қазақстан өздерің сияқты жас мемлекет, сондықтан біздің болашағымыз жастардың қолында» - деп бекер айтпаған.

Елбасының жастарға қояр талабы - білікті, кәсіби маман болу.

Қазіргі экономикалық және саяси жағдай, адамның жеке психофизиологиялық сипаттамаларына жоғары талаптар қоюға мәжбүр етеді. Еңбек қатынастары түбегейлі өзгеріске ұшырауда. Жұмыс орындарының қарқындылығы артып, жұмысшы адамның орнын техника алмастыруда, жұмысшылар тарапынан бәсекелестік артып, адамның кәсіби деңгейін үнемі арттырып отыруға әкелді. Жұмысшыларға өте жоғары жан - жақты кәсіби біліктілік пен шыдамдылық керек.

Осыған байланысты мектеп жасындағы оқушыларға мақсатты түрде кәсіптік бағдар беру жұмысына көп көңіл бөлу қажет.

Қазіргі таңда мамандықтың сан алуан түрі бар, оның өзі жылдан жылға саны артып, өзгеріп отырады. Орташа есеппен 40 мыңға жуық мамандық болса оның жыл сайын 500 түрі жоғалып және соншасы қайта пайда болады. Көптеген мамандықтардың өмір сүру ұзақтығы 8-10 жыл.

Ертеңгі жас ұрпақ адамзат қажеттілігін қанағаттандыра алатын және қазіргі уақытта тапшы мамандықтарды таңдап, меңгеру - қоғамның талабы деп білемін.

Жасөспірім үшін болашақ кәсібін дұрыс таңдау оңай емес, өйткені ол өзінің болашақ өмірін анықтайды және бұл бала үшін үлкен жауапкершілік.

Зерттеулерге сәйкес ата-аналар балаларының таңдауын өздері жасайды. Ата-ана үшін жұмыстың мансаптылығы, айлық есеп көрсеткіші бірінші кезекке қойылады. Көбінесе баланың дағдылары мен жеке қасиеттері ескерілмейді. Мысалы, ата-аналардың көпшілігі кезінде өздерінің қолдары жетпеген, армандаған мамандықта балаларын көргісі келеді. Егер бұл мамандықты бала қаламаса, оның болашағына балта шабумен бірдей.

Қазіргі таңда, кәсіптік бағдар беру жұмысы тек балалармен ғана емес, ересектермен де жүзеге асырылуда. Көптеген ересектер белгілі бір себептермен мамандықты өзгертуге шешім қабылдайды. Мысалы, аймақтағы немесе жалпы елдегі әлеуметтік-экономикалық жағдайға байланысты болуы мүмкін, бұрыннан бар мамандық жеке, моральдық немесе экономикалық жағынан сәйкес келмеуі. Мүмкін ол жәй ата-анасының немесе достарының өтініші бойынша оқып алынған мамандық шығар. Міне, диплом ата-ананың алдында жатыр... Ал достары өз өмір жолдарымен жылжуда. Ал мамандық сенімен бірге мәңгілікке қалары анық. Өмірде екі нәрсе таңдаудан қателеспеу керек дейді ғой, ол: болашақ мамандық және болашақ жарың.

Мектепті бітіріп аттестатын қолына ұстаған бала өзінің қайда баратынын, болашақта қандай мамандықпен айналысатынын біліп тұруы қажет деп ойлаймын. Ал баланың ондай батыл қадамға жетуі үшін ата-анасымен ұстаздары тарапынан алдын-ала үлкен жұмыс атқарылуы қажет. Ата-ана баласының кішкентайынан икемділігін, қызығушылығын бақыласа, ұстаздары кәсіптік бағыт беру жұмысы кезінде психодиагностикалық жұмыстар жасау арқылы оқушының мақсатын, жеке қасиеттерін, қабілеттерін анықтап, оларды сандық өлшеумен көрсету керек. Атап айтқанда, темпераментін, коммуникативті және ұйымдастырушылық қабілеттерін, эмпатия деңгейін, зейіннің ерекшеліктерін, ойлауын, мамандық таңдау мотивтерін және т. б.

Кәсіби бағдар беру жұмысының негізгі бағыттары - кәсіби ақпараттандыру (радио және теледидар арқылы); кәсіби сынақтар немесе тестілеу, кәсіби кеңестер (дәрістер, сұхбаттар, пікірталастар, баяндамалар, пресс-үстел арқылы жасауға болады); кәсіби іріктеу, кәсіби таңдау.

Мектептегі кәсіби бағдар берудің маңызды бағыттарының бірі - кәсіби сынақтар немесе тестілеу яғни диагностика жүргізу. Бұл кәсіби қызметтің белгілі бір түрін модельдейтін және мамандықты саналы және негізделген түрін таңдауға ықпал ететін тексерудің бір түрі. Оны белгілі бір мамандық бойынша жасөспірімнің өзін-өзі тексеруі немесе сынағы ретінде қабылдауға болады. Балаларды көбінде осындай тест, ойын, сынақтар көбірек қызықтырады.

Кәсіби іріктеу белгілі бір мамандық бойынша оқуға, кәсіби қызметке жарамдылығын анықтауға мүмкіндік беретін белгілі бір іс-шаралар жүйесін қамтиды. Салыстырмалы және абсолютті мамандықтарды ажыратуға болады. Салыстырмалы мамандықты кез-келген адам меңгеруі мүмкін. Ал абсолютті мамандықтар адамның психикалық және физиологиялық қасиеттеріне жоғары талаптар қояды, сондықтан олар бәріне бірдей қолжетімді бола бермейді. Абсолютті мамандықтарға мысалы: - ұшқыштар, ғарышкерлер, су асты қайықтары, жүйелері ауыр операторлардың күрделі жұмыстарын жатқызуға болады.

Осы орайда өнерге және спортқа бейімділі бар балаларды бөліп қарауға болады. Музыка - тізімнен таңдап ала салатын кәсіп емес. Күй өнері әбден жетілген сананың, рухани тілектің жолы және жауапкершіліктің ерекше көрінетін тұсы. Көп жағдайда баланы өнер саласына оқытуға ата-анасының амбициясы себеп болады.

Өкінішке орай, өнер өзінің әу бастағы мәртебесінен айырылып, күнделікті әдепкі кәсіпке, бәсекелестік алаңына, бедел жарыстыратын майданға айналды. Шыны керек ата-ана баласын көп жағдайда музыка мектебіне әкелгенде, «менің балам кімнен кем» деп әкеледі. Және, бәсеке заманында туған, сол рухта тәрбиеленген бала да бойындағы жылт еткен өнер ұшқынына сеніп, өзін болашақ ұлы музыкатпын деп есептейді. Балалардың сахнада өзін-өзі қалай ұстайтынын кейде зер сала қарасаңыз ұрпақтың тұтастай «жұлдыз» ауруымен ауырғанын байқау қиын емес.

Өнер деген, табиғатында, жаратылысында бәсеке емес, ат бәйгесі емес, тек қана үздіксіз рухани жетілу екенін қазіргі ұрпаққа түсіндіру қиын.

Сондықтан, музыкант өткен заман сазын жаңғыртушы, бүгінгі күй өнерін жаратушы және өресі асса- ертеңгі талғамды да қалыптастырушы. Міне, сол себепті, ата-ана және осы саладағы ұстаздар баланың болашағымен қоса, рухани ортаның болашағын ойлағаны абзал.

Жақсылап жаттыққан адамның үйренбейтіні жоқ. Азаптанып жүріп қай пернеден кейін қай пернені басу керегін, қай жерде қалай қағу керегін үйренуге болады. Бірақ, ол күйші емес, тартқаны күй емес. Бұл- біздің жүйенің бірінші қатесі. Ұстаз бірінші кезекте балаға кәсіби бағыт бергенде баланың қабілетіне, оның дарындылығына аса назар аудару қажет. Ол бала мүмкін ұстаздың жалған алдамшы сөзіне еріп 4 жыл өнер саласын тек жаттандылықпен оқып шығуы мүмкін. Алайда, осы 4 жылда ол баладан мүмкін мықты бір IT немесе мерчендайзер, модератор, бета-тестер сияқты толып жатқан басқа заманауи мықты маман шығуы мүмкін. Сондықтан, осындай адасып жүрген, болашағын таңдай алмай жүрген балаларды бағыттау ұстаздардың ең басты мақсаты болуы қажет деп санаймын.

Кәсіби іріктеудің міндеті де сол жеке ерекшеліктеріне сәйкес белгілі бір мамандық шеңберіндегі қызметтің жекелеген түрлеріне сәйкес келетін адамдарды анықтау. Яғни, баланың техникалық мамандықтарға деген көрсеткіші басым, қабілеті мол болса оған актерлік мамандыққа кел деп қинаудың қажеті жоқ.

Мектеп ішіндегі психологтар мен оқытушылар әдетте таңдау мәселесіне оқушылардың назарын аударудың келесі формалары мен әдістерін қолданады:

- жеке әңгімелесу – консультациялар;
- топтық тренингтер;
- кәсіби бағыт беру ойындары мен жаттығулар;
- арнайы ұйымдастырылған пікірталастар;
- сауалнамалар;
- оқытушының өз басынан өткен мысалдарын қолдану (көбінесе мұндай мысалдар мектеп оқушылары үшін қызықты және сенімді болуы мүмкін);
- театр, табиғат аясына, обсерватория, жергілікті кәсіпорындарға т.б көптеген жерлерге ұйымдастырылған экскурсиялар.

Ақпараттық әлемнің кең дамуы кейде баланың қате таңдау жасауына да әкелуі мүмкін. Қазіргі кезде әлеуметтік желіде кез-келген сұрақтың жауабын, мамандықтың түр-түрін, қайда, қаншаға, қанша уақытта оқытатындағы туралы ақпараттың барлығы қол жетімді. Тіпті ғаламтор арқылы үйден шықпай-ақ көптеген мамандықты игеруге болады. Бірақ оның сапасына аса назар аудармауы мүмкін, тек жарқыраған жарнамасы мен визуалына сеніп сол мамандықты немесе оқу орнын таңдап кетуі әбден мүмкін.

Бүгінгі күнде барлығымыз әлеуметтік желілерді, әр- түрлі қосымшаларды пайдаланымыз. Заман талабынан қалмай бәсекеге қабілетті болу үшін әрбір оқу орнының әлеуметтік желілерді жүргізіп рейтингісін көтеріп отыратын PR – менеджерден бастап СММ, копперейтор, мобилограф және таргетологтар сияқты мамандар алдағы уақытта оқу орнының тұрақты жұмысшылары болары сөзсіз.

Қазақстан Республикасындағы жаңа мамандықтар мен кәсіптердің атласын көрсеңіз жоғарыда атап өткендей мамандықтар орташа 8-10 жыл өмір сүрсе, әрбір 5-6 жыл сайын мамандықты ауыстырып отыру заман талабы болары анық, ғылыми-техникалық революция мен шаруашылықтың дамуы осыған әкелуде.

Қанша мамандық жоғалып, қаншасы пайда болып жатса да ұстаздық, оқытушылық өнер жалғасуда және жалғаса бермек. Келесі ұрпақты дұрыс бағыттау адастырмау, жол нұсқау біздің басты борышымыз деп білемін.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. <https://stan.kz/keleshek-mamandyktary-zhumyssyz-kalma/>
2. <https://www.enbek.kz/kk/atlasses-professions>

МЕСТО ДИСЦИПЛИН ДИРИЖЁРСКО-ХОРОВОГО ЦИКЛА В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ

Дерига Татьяна Михайловна

Преподаватель КГКП «Восточно –Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

На современном этапе развития государства в меняющихся социально-экономических и политических условиях значительно возросло влияние человеческого фактора, что нашло отражение в модернизации образования, ориентированной на построение новой ценностной системы общества, важнейшими компонентами которой являются: открытость общества и личности, духовность, культурная насыщенность и способность к диалогу. Одним из приоритетов образовательной политики является совершенствование системы профессионального образования, направленного на выпуск специалистов, отвечающих требованиям личности, общества и государства[1].

В Республике Казахстан прогрессивное развитие и модернизация образования являются возможными благодаря пониманию руководством страны необходимости и важности развития человеческого капитала и всесторонней поддержке при инициировании и проведении реформ в сфере образования[2].

В условиях модернизации системы образования: существенно возрастает роль гуманитарного фактора как приоритетного в системе профессиональной подготовки молодых специалистов, ориентированной на развитие интеллектуального, духовного и коммуникативного потенциала личности студента и его становление как субъекта познания и опыта. Особая роль отводится подготовке высококвалифицированных педагогических кадров, способствующих формированию подрастающего поколения, адаптированного к современным жизненным требованиям, нацеленного на постижение идеалов, и ценностей национальной и мировой культуры, способного осуществлять адекватное взаимодействие, в том числе с представителями иной социокультурной среды![1].

Поиск наиболее эффективных путей подготовки музыкальных руководителей в системе ТиПО, формирование и развитие у них профессиональных качеств музыканта является важнейшей педагогической проблемой. В связи с этим в настоящее время происходит обновление теоретических концепций, переосмысление практического опыта, как в сфере искусства, эстетической деятельности, так и в системе эстетического образования и воспитания. Перед музыкальным руководителем в его многоплановой деятельности (организаторской, преподавательской, методической, социально-педагогической, воспитательной, культурно-просветительской, коррекционно-развивающей, управленческой и т. д.) стоят задачи, предполагающие сочетание умственного и физического развития подрастающего поколения, воспитание средствами музыкального искусства нравственной чистоты и эстетического отношения к жизни. Готовность и умение осуществлять деятельность на уровне сотрудничества, партнерства,

сотворчества во многом зависят не столько от качества специальной подготовки, сколько от его педагогической оснащённости.

Музыкальный руководитель должен иметь необходимый уровень музыкально-эстетического развития. Поэтому в его профессиональной подготовке важное место занимают предметы дирижёрско-хорового цикла: основы дирижирования, хоровая аранжировка, хоровой класс, постановка голоса.

Музыкальный руководитель должен знать:

- закономерности и особенности хормейстерской деятельности в школе и дошкольном детском учреждении;
- вокально-хоровой репертуар для различных видов и составов хора и ансамбля.

У музыкального руководителя должны быть сформированы следующие знания и умения:

- внутреннего интонирования партитуры;
- исполнительского и вокально-хорового анализа произведений;
- использования основных художественно-технических средств;
- гибкого варьирования приёмов управления хоровым звучанием.

Характеристика такого сложного явления как дирижёрско-хоровое мастерство специалиста требует, использования комплекса интегрированных показателей, реализацию которых обеспечивает системный подход к обучению студентов:

- а) интерес и желание овладеть профессией музыкального руководителя;
- б) подготовка программы с хоровым коллективом или ансамблем;
- в) качество исполнения хоровой музыки и песен детского репертуара;
- г) вокально-техническое освоение хоровой партитуры;
- д) самостоятельность в отборе выразительных дирижёрских жестов;
- е) наличие «техники репетирования» с хором.

Однако в настоящий момент весьма актуальной является проблема модернизации дирижёрско-хоровой подготовки, связанной с обновлением хорового репертуара произведениями современных авторов, изучением творчества современных хоровых коллективов – как отечественных, так и зарубежных, внедрением современных технологий в процесс преподавания дисциплин дирижёрско-хорового цикла.

Цель модернизации образования – инкультурация обучающихся, освоение ими культуры сегодняшнего дня. Последнее, т.е. освоение культуры сегодняшнего дня, для музыкальной педагогики советского и постсоветского пространства является проблемным. В учебно-образовательном процессе системы ТиПО и ВУЗов идет традиционное полувековое запаздывание от современной музыкальной практики. Возникает противоречие между необходимостью для становящейся личности освоения той культуры, в которой ей выпало жить, и недостаточной разработанностью учебно-методического обеспечения данного процесса.

Совершенствование путей комплексной подготовки студентов включает использование таких методов как метод эмоционально-смысловой

интерпретации хоровой музыки, метод комплексного воздействия различных видов искусства, внедрение различных новых (современных) учебных курсов. Итак, дирижёрско-хоровая деятельность, обладающая эстетическим характером, является одним из важнейших звеньев подготовки музыкального руководителя, что способствует развитию, как узкопрофессиональных качеств музыканта, так и эстетического характера педагога-организатора.

Таким образом, можно утверждать, что цикл хоровых дисциплин занимает важное место в профессиональной подготовке будущего музыкального руководителя.

«Основы дирижирования» - один из профилирующих предметов специальности «Музыкальный руководитель детского коллектива», которым будущие музыкальные руководители занимаются на протяжении всех четырех лет обучения, заканчивается Государственным экзаменом.

Для всех студентов, поступающих на первый курс, дирижёрское искусство - новый вид музыкальной деятельности, которым они начинают заниматься, обучаясь в нашем училище.

На занятиях по дирижированию под руководством преподавателей студенты овладевают основами дирижёрской техники, постигают искусство управления хоровой звучностью, а на старших курсах испытывают себя в качестве дирижёров-интерпретаторов при самостоятельной работе с хором. Студенты осваивают дирижёрско-хоровые навыки с точки зрения мануальной техники на хоровых произведениях а cappella (без сопровождения) и с сопровождением, разучивают и исполняют на фортепиано лучшие образцы хорового творчества, а также готовят к показу на практике детский репертуар. Занятия по дирижированию (освоению мануальной техники) являются творческой лабораторией для реализации студентами своих дирижёрских и хормейстерских умений, применения их на практике в своей будущей профессии музыкального руководителя. Многие молодые музыканты по - настоящему увлекаются этим замечательным видом исполнительской деятельности, а некоторые проявляют в ней значительные способности и достигают определённых успехов.

«Хоровой класс» - одна из специальных дисциплин музыкально-музыкальных руководителей. Хоровой класс – ядро дирижёрско-хоровой подготовки. Главная задача курса – воспитание у студентов профессиональных умений и навыков пения в хоре, а также управления хоровым коллективом на основе овладения методами работы с хором; использования дидактических принципов и знаний психофизиологического процесса, протекающего в организме человека во время певческой деятельности. Воспитание певцов-хористов предполагает формирование как вокальных, так и хоровых навыков (умение петь в ансамбле, сливаясь со звучанием голосов и партий хора, учитывая тембр, динамику, строй, метроритмику, агогику, звуковедение, дикцию; умение петь «по руке» дирижера, выполняя его требования при исполнении хорового произведения).

Пение в хоровом классе развивает у студентов чувство коллективизма, эмоциональность, художественный вкус, а также музыкальные способности, вырабатывает навык ориентации в общей хоровой звучности. Студенты учатся

слышать все хоровые партии и анализировать качество звучания хора. Хоровой класс способствует выработке у студентов навыка сознательного и профессионально-художественного исполнения произведений, развитию слуховых способностей, хормейстерских навыков, необходимых для работы с коллективом; знакомству с системой вокально-хорового обучения, с лучшими образцами хорового творчества казахских, русских и зарубежных композиторов, а также с музыкой народов мира [3, с.2]. В сокровищнице хорового искусства заложен огромный духовный потенциал, который дает возможности как для профессионального совершенствования в области дирижёрско-хоровой подготовки, так и для художественно-педагогической сферы. Таким образом, задача студента у хорового коллектива – многофункциональна и зависит от того, насколько развита и развиваема его способность к самосовершенствованию в творческом процессе.

«Хоровая аранжировка» - дисциплина, развивающая творческий процесс каждого студента, его хоровое мышление, музыкальную память, логику и наблюдательность. Студенты получают теоретические основы выполнения переложений для различных составов хора и ансамбля и приобретают практические навыки работы с различными нотными редакторами :Muse Score, Sibelius 6.0 и Finale 2012 . При выполнении домашних заданий студентам предоставляется возможность выбора данного вида программ.

Как показывает многолетняя практика работы в качестве преподавателя, дирижёрско-хоровые дисциплины занимают особое место в образовательном процессе будущего музыкального руководителя и характеризуются максимальной интеграцией со всеми предметами музыкального, педагогического и общегуманитарного циклов.

Обобщая вышесказанное, приходим к выводу, что профессиональная деятельность музыкального руководителя, характеризующаяся многоплановостью, невозможна без дирижёрско-хоровой подготовки.

Литература:

1.<http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-usloviya-inkulturatsii-lichnosti-budushchego-uchitelya-v-obrazovatelnom-prot>

2.Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011-2020 годы, утверждена Указом Президента Республики Казахстан от 7 декабря 2010 года № 1118 .

3. konf.uiuniver.ru/sites/default/files/konf2/potockaja.doc Роль творческого общения в процессе дирижёрско-хорового обучения студентов педагогического колледжа. Потоцкая Ф.Л.ОГБОУ СПО Иркутский региональный колледж педагогического образования», г. Иркутск.

ТЕМА МУЗЫКИ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

Абдина Жамиля Сергазыевна - преподаватель русского языка и литературы КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»

*“Музыка овладевает нашими чувствами
прежде, чем постигает её разум”
Р.Роллан*

Исследования различных источников взаимосвязи музыки со сферами культуры, показывают важность взаимосвязи с литературой.

Яркими примерами этой взаимосвязи являются опера, оперетта, мюзикл, балет то, в основе чего лежат литературные произведения. Произведения, появляющиеся под влиянием окружающего мира.

Источником, служащим для создания сюжетов, образов литературы и музыки является – реальная жизнь.

Взаимосвязь литературы и музыки можно наблюдать во многих литературных произведениях, в основе которых лежит музыкальная тематика: «Квартет» И.А Крылова, «Моцарт и Сальери» А.С Пушкина, «Певцы» И.С Тургенева, «Белые ночи» Ф.М Достоевского, «Мастер и Маргарита» М.Булгакова.

Стихотворное творчество С.Есенина пронизано лиризмом. Более двухсот музыкальных произведений написано на стихи поэта. При этом отдельные стихотворения воплощены в музыке несколькими композиторами: «Береза белая» - семнадцатью, «Не жалею, не зову, не плачу» и «С добрым утром»-десятью.

Наиболее красочным и колоритным примером являются песни. Именно на литературных произведениях рождаются песни.

А.С Пушкин начал увлекаться музыкой еще в лицее. Особым был интерес к народной музыке: во время ссылки в селе Михайловском, он записал шестьдесят народных песен. Некоторые из них он потом включил в свои произведения. Например, в драме «Русалка» хор исполняет свадебную песню «Сватушка». В пьесе «Моцарт и Сальери» из цикла «Маленькие трагедии» поэт упоминает Глюка и Гайдна – композиторов XVIII столетия.

Илья Обломов питал слабость к Бельканто, Евгений Онегин был поклонником балерины Авдотьи Истоминой, а на балу у Сатаны в «Мастере и Маргарите» оркестром дирижировал сам Иоган Штраус.

На вкусы литературных героев в основном, влияют вкусы самих авторов-собираателей фольклора, знатоков оперы и любителей балета.

Часто характер своих героев А.Гончаров раскрывал через их музыкальные предпочтения. Например, Марфенька из романа «Обрыв» пела романс Александра Варламова «Ненаглядный ты мой, как люблю я тебя» и арию Розины из «Севильского цирюльника» Джоакино Россини: «...поет она звонко, чисто, и никакого звука любви не слышно в голосе этом... потом слышно, как она беспечно прервала пение и тем же тоном, как пела, приказывает из окна Матрене собрать с гряд салату...».

Большое место в творчестве А.Толстого занимает образность. Рассказ «После бала» был основан на контрастах и противопоставлениях (антитезах) музыки в различных эпизодах (во время бала и после него) и через нее переданы образы этих моментов.

Сначала в душе главного героя звучит музыка бала: мазурка, вальс, полька, кадрили и другая веселая, танцевальная или романтическая музыка таких вечеров. Он влюблен, для него все в этом мире прекрасно. «В душе у меня все время пело, ...слышался мотив мазурки». Какой контраст душевного состояния передается при помощи музыки. Мазурки и вальсы сменяются визгливой и скрипящей музыкой точно также, как высокие, восторженные и восхищенные чувства сменяются «физической, доходившей до тошноты тоской». Мазурка исчезает, появляется страшная музыка. Восторг сменяется ужасом от происшедшего зрелища. Музыкальное сопровождение в произведении помогает сопоставить эти две картины для более точной передачи разницы этих двух моментов и создания атмосферы момента.

А.Н Островский дружил с молодым Петром Чайковским и по его просьбе переделал свою комедию «Воевода» в оперное либретто. Позднее Чайковский написал музыку для пьесы «Снегурочка». Спустя семь лет после премьеры сказкой заинтересовался Николай Римский - Корсаков, автор многих сказочных опер. 10 февраля 1882 года на сцене Мариинского театра прошла премьера оперы.

Ф.М Достоевский был поклонником оперы и балета. В повести «Белые ночи» он упоминает балетную сцену из оперы Мейербер «Роберт - дьявол». А эпизод, где Мечтатель убеждает Настеньку написать письмо возлюбленному, перекликается со сценой из оперы Россини «Севильский цирюльник».

Детство А.П Чехова прошло в Таганроге, где больше половины жителей были иностранцы – греки, итальянцы, англичане и немцы. Они устраивали концерты европейских исполнителей, в домах звучала музыка из «Травиаты» и «Трубадура»- известных опер Верди.

На страницах чеховских произведений можно встретить упоминание мелодий и других композиторов – Глинки и Даргомыжского, Бородина и Шуберта, Листа и Гуно. И сами названия произведений часто связаны с музыкой, например: «Скрипка Ротшильда», «Контрабас и флейта», «Хористка», «Тапер». Один из важнейших деталей сюжета, играющий значительную роль в «Скрипке Ротшильда» это музыкальный инструмент.

Скрипка - это символ части души Якова. Части, олицетворяющей счастье, человечность, покой, чуткость. В самые тоскливые моменты он обращается к ней. «Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам: он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

С раннего детства благодаря матери Варваре Покровской, Михаил Булгаков приобщился к музыке. Он был завсегдатаем оперных театров. По сохранившимся в личном архиве писателя театральным билетам известно, что свою любимую оперу — «Фауст» Шарля Гуно — он слушал как минимум 41 раз. Эта опера фигурирует в тексте «Мастера и Маргариты». Многие имена в

романе связаны с музыкальной сферой. Директора варьете Римского ассоциируют с композитором Николаем Римским-Корсаковым, у Коровьева прозвище - Фагот (язычковый духовой инструмент), а фамилия профессора медицины - Стравинский. Михаила Берлиоза Булгаков напрямую связывал с композитором Гектором Берлиозом. Цитата из «Фауста» Гете ставит эпитафией к Булгаковскому роману, отсюда же взято имя главной героини.

Музыка, как и в других произведениях, является важным средством характеристики действующих лиц, средством психологического анализа в романе «Война и мир» Л.Н.Толстого. Средством их положительной оценки для Толстого является - любовь к музыке, музыкальная чуткость и одаренность героев. Его герои не только знают классическую музыку, поют, играют на различных музыкальных инструментах, но и чувствуют прелесть народной музыки, народных песен, народных инструментов.

Но наибольшей музыкальной чуткостью отличается главная героиня Наташа Ростова: эту романтическую, искреннюю, чуткую народную героиню невозможно представить вне мира музыки.

Вторая соната Бетховена завершает рассказ А.И.Куприна «Гранатовый браслет». «Она узнала с первых аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение. И душа ее как будто бы раздвоилась. Она одновременно думала о том, что мимо нее прошла большая любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет... И в уме ее слагались слова. Они так совпадали в ее мысли с музыкой, что это были как будто бы куплеты, которые кончались словами: «Да святится имя Твое».

Героиня рассказа осознает, что это произведение – символ её самой, воплощенной в музыку, символ его счастья, его жизни, обреченной на неразделенную любовь. «Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. И в это время удивительная музыка, будто бы подчиняясь ее горю, продолжала: «Успокойся, я с тобой...». Автор сумел передать остроту и пронзительность чувств главных героев, с помощью музыки, включенной в сюжет рассказа.

Таким образом, мы видим, как велика роль музыки в художественной литературе, как необходима она для полноты восприятия авторского замысла. Почему многие авторы включают в сюжеты своих произведений музыку? На мой взгляд, каждый художник слова использует этот прием, чтобы подчеркнуть что-то очень важное в героях и их судьбе.

Интерес к исследованию классической литературы на точке соприкосновения с музыкой позволяет более точно понять замысел писателя, раскрыть характер героя и многие другие важные вещи, без которых трудно понять суть произведения.

Список использованной литературы:

1. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 8. М., "Наука", 1986.
2. А. И. Куприн. Собрание сочинений в 9 т. Том 5. М., "Художественная литература", 1972.

3. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959—1962. Том 4. Евгений Онегин, драматические произведения.
4. Сборник «Библиотека музыкальных произведений», 2011 г.

ИСКУССТВЕННЫЕ ЛАДЫ В СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ СОБСТВЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ

Юлтыева Ольга Юрьевна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» Управления образования ВКО

Студенты отделения композиции, а также творчески одаренные учащиеся любой другой специальности, совершающие первые шаги в сочинении музыки, нередко испытывают сложности в поиске собственного музыкального языка, стиля, направления. Зачастую, музыка молодых авторов близка по стилю произведениям композиторов-романтиков, современной эстрадной музыке. Это и не удивительно, ведь музыкальное сочинение, как процесс, основывается на собственном слуховом опыте автора, который у большинства учащихся еще невелик, т.к. слушают они, в основном, музыку популярную, ту, что звучит по радио или TV, либо произведения, которые изучают по истории музыки, исполняют по специальности. Современная академическая музыка кажется учащимся незнакомой и непривычной, и вряд ли представляет для них интерес.

В этой связи хотелось бы поделиться собственным опытом поиска композиторского стиля на примере некоторых музыкальных произведений, написанных в искусственных ладах. В качестве примеров выбраны: 3 пьесы для фортепиано «Туманные образы» в ладах О. Мессиаана, вокальный цикл на стихи поэтов серебряного века «Там шепчутся белые ночи мои» для сопрано, кларнета и фортепиано, вокальный цикл на стихи японских поэтов.

Напомню, что ладом в музыке называется система устойчивых и неустойчивых звуков (ступеней), объединенных тяготением к единому устойчивому центру — тонике. Эти звуки не только различаются по высоте, но и находятся между собой в определенных акустических соотношениях.

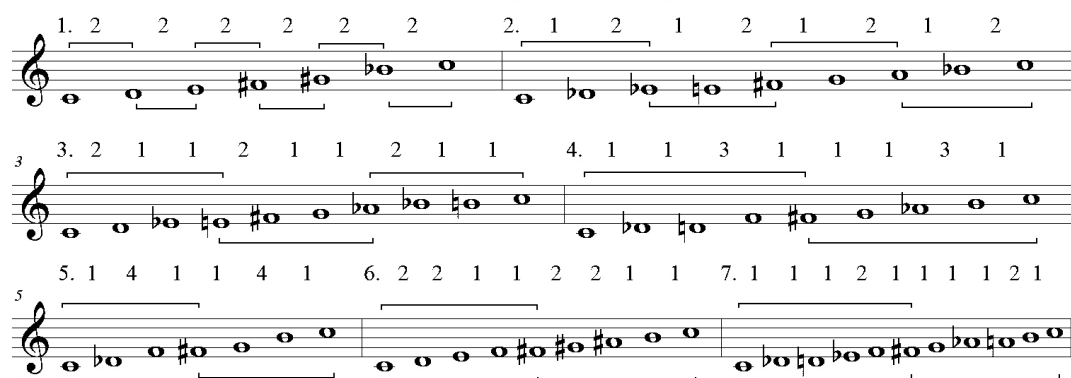
Существует огромное количество ладов, но наибольшее распространение в профессиональной музыке получили мажорные и минорные лады (с их разновидностями: натуральный, гармонический, мелодический). Немалое значение в народной и профессиональной музыке имеют также «натуральные» лады (лады народной музыки): дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский. Они были известны еще в древней Греции и средневековье, но отличались от классических мажора и минора тем, что в них не было четкого ощущения мажорности и минорности, и устоем могла стать любая из ступеней. Это приводило к тому, что один лад мог свободно и незаметно переходить в другой, что способствовало образованию гибкой мелодической линии.

Что же такое искусственные лады и как они появились в музыке? Как известно, развитие музыкального мышления во второй половине XIX века породило немало новых явлений в области гармонии. К их числу относятся

возникновение группы ладов, звукоряды которых образуются путем деления октавы на равные части. Двенадцатиступенный звукоряд можно разделить на две, три, четыре и шесть равных частей, последняя нота предшествующей группы является начальной для последующей. Такие **лады ограниченной транспозиции** теоретически разработали Оливье Мессиаан во Франции и Болеслав Яворский в России.

Специфические законы этих ладов: принципиальная недиа-tonичность, равноправие нескольких устоев, «геометрическая» симметрия. Так называемые симметричные лады оказываются одним из проявлений новой системы музыкального мышления, принципиально отличающейся от классических мажора и минора. Не случайно для их обозначения применяются различные термины – лады, ряды, циклы, системы, комплексы, конструкции, цепи.

Лады ограниченной транспозиции



Примечание: Интервальные формулы ладов обозначены цифрами, указывающими число полутонов в интервале (1 – полутон, 2 – целый тон, 3 – полтора тона и т.д.)

Первые опыты применения искусственных ладов относятся к музыке послебетховенского времени, с целью создания каких-либо специальных эффектов. Так, одним из первых ярких примеров является целотонная «гамма Черномора», которая звучит в коде увертюры оперы «Руслан и Людмила» М.И.Глинки (1842г). Уменьшенный лад (тон-полутон) использовал Н.А.Римский-Корсаков в шестой картине оперы «Садко» (1896г.) для характеристики подводного царства.

Предпосылки для образования «геометрических» ладов возникли еще раньше, в мажорно-минорной классической системе. К ним можно отнести секвенционное движение по секундам, терциям, тритонам в развивающих разделах формы, следование тональностей по этим интервалам, использование созвучий, построенных по принципу деления октавы на равные части: уменьшенного септаккорда, увеличенного трезвучия, целотонного шестизвучия, энгармонические замены таких моноинтервальных аккордов, применение побочных доминант и субдоминант, аккордов мажоро-минорной системы, альтерированных аккордов.

Ближе к XX веку «геометрические» лады встречаются чаще, более открытым становится их применение, более обширными – заняты ими участки. Симметричные лады, связанные с одной стороны с мажоро-минорной

системой, как расширение и обогащение обычного мажора или минора, с другой стороны являются связующим звеном к двенадцатитоновой системе высотной организации звуков.

Перейдем к анализу музыкальных произведений. Первым опытом использования искусственных ладов в моей композиторской практике были лады О. Мессиана. Цикл из трех пьес **«Туманные образы»** был написан в 2000 году. Пьесы небольшие по объему, написаны в простой трехчастной форме, в каждой из них используется 1 лад. Основной устой во всех трех пьесах – звук «до».

Пьеса №1 написана в первом ладу Мессиана (целотонный лад): 2 2 2 2 2 2. По характеру она таинственная, мечтательная, фантастическая, что связано с опорой на увеличенное трезвучие. Темп ее спокойный, сдержанный, при движении к кульминации имеется некоторое ускорение. Пьеса имеет трехчастную структуру репризного строения: а – б – а, 4т + 7т + 7т.

В первой части происходит изложение музыкального материала: мелодическая линия звучит в верхнем голосе, нижний, сопровождающий голос, изложенный в виде арпеджио, опирается на увеличенное трезвучие. Средняя часть – развивающего характера. Здесь уплотняется фактура, добавляются гармонические голоса, происходит динамический рост, развитие, движение к кульминации, которая приходится на 7 такт, медленный спад, а также подготовка третьего, репризного раздела. Реприза динамизированная – включает материал первой и второй частей, имеется небольшое заключение.

Пьеса №2 написана в 3-м ладу Мессиана: 2 1 1 2 1 1 2 1 1. По характеру она изящная, нежная, несколько капризная, скерцозная, что связано с ладовыми особенностями: в сравнении с натуральным мажором – лад имеет вторую диатоническую и вторую повышенную ступени, (либо третью минорную и третью мажорную), повышенную (лидийскую) четвертую, шестую низкую, седьмую низкую и седьмую высокую.

Темповые замедления в конце предложений и начало каждого нового предложения а tempo также придают некоторую изящность.

Эта пьеса, также как и первая имеет трехчастную структуру репризного строения: а – а1 – а2, 6т + 6т + 5т. Мелодическая линия звучит то в одном голосе, то – в другом, то – оба голоса являются главными, преобладает комплиментарная ритмика. Второй раздел начинается так же, как и первый, но носит развивающий характер. Третий раздел – вновь повторение предыдущего материала, но со сменой функций голосов. Мелодический материал нижнего голоса переходит в верхний и наоборот. Заканчивается пьеса тем же мотивом, которым и начинается.

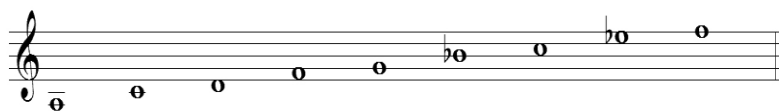
Пьеса №3 написана во 2-м ладу Мессиана (гамма тон-полутон): 1 2 1 2 1 2 1 2. Характер ее грозный, воинственный, хотя и несколько танцевальный. Это словно танец каких-то таинственных воинов или фантастических существ. Характер подчеркивается особенностями лада, который, в сравнении с натуральным минором, имеет в своем строении вторую низкую, третью низкую и высокую, четвертую высокую, седьмую низкую ступени.

Также, как и две предыдущие, пьеса имеет трехчастную структуру репризного строения: а – а1 – а2, 8т + 8т + 10т. Мелодия первой части проводится в верхнем голосе, нижний голос – подголосочного плана. Она имеет четкий чеканный ритм, встречаются пунктирные фигуры. Вторая часть сначала повторяет основную тему в более высоком регистре, уплотненной фактуре, а затем развивает ее. На этот раздел приходится кульминационная зона, здесь расширяется регистр, добавляются новые гармонические голоса, динамика увеличивается до ff. Третья часть повторяет первую, но тема звучит в более высоком регистре, в другой динамике – на р, снова двухголосно, но голоса меняются местами, характер музыки неуверенный, словно испуганный. Небольшое заключение возвращает характер и динамику предыдущего раздела.

Пьесы в Ладах Мессиана отличаются от других, написанных мной в то же время, своей свежестью, необычностью. Использование искусственных ладов накладывает отпечаток на мелодику, аккордику, которую сложно определить с точки зрения классической гармонии, ладовые функции их завуалированы. Пьесы, написанные в ладах О. Мессиана, явились важным шагом к пониманию современной музыки, а также оказали значительную помощь в поиске собственного композиторского стиля.

Следующий опыт сочинения в искусственных ладах относится к вокальной музыке. Вокальный цикл на стихи поэтов серебряного века **«Там шепчутся белые ночи мои»** для сопрано, кларнета и фортепиано был написан в 2001 году.

Лад, который лежит в основе цикла, составлен мною из «трихордов» (Трихорд - трёхступенный звукоряд в объёме чистой кварты) «ля – до – ре» «ре – фа-соль» «соль – си-бемоль – до» «до – ми-бемоль - фа»:



В партии фортепиано и сопрано лад проводится от звука ля, у кларнета на полутон выше.

Стихи были взяты из сборника с одноименным названием. Цикл состоит из трех романсов, в основу которых положены стихотворения: «Среди миров» Иннокентия Анненского, «Быть грозе» Мирры Лохвицкой, «Свирель» Александра Блока.

№ 1 «Среди миров» на стихи Иннокентия Анненского написан в простой 3-х частной форме. Первая и третья части - две строфы стихотворения, вторая – инструментальный эпизод, где кларнет исполняет новую мелодию, в сопровождении фортепиано. Есть небольшие инструментальные вступление и заключение. Аккордовая фактура крайних частей иллюстрирует душевное состояние заторможенности, задумчивости героя стихотворения. Средняя часть – словно воспоминание о радостных днях, оживление, охватившее героя.

№2 «Быть грозе» на стихи Мирры Лохвицкой. Две строфы текста выражены в музыке в простой двухчастной форме. Имеется небольшое вступление звукоизобразительного плана. Начальные аккорды, звучащие в очень низком регистре передают отдаленные раскаты грома, следующая за

ними мелодическая линия в высоком регистре у фортепиано изображает первые капли начинающегося дождя, звучащая затем оживленная мелодия кларнета – дуновение ветерка.

№3 «Свирель» на стихи Александра Блока имеет сквозное развитие, что связано с формой стихотворения, отличной от строфической формы. В стихотворении можно выделить две части (7 строк + 11 строк), которые начинаются со слов «Свирель...». Музыкальное воплощение также имеет два раздела, открывающиеся небольшим вступлением, где звучат переклички фортепиано и кларнета, изображая наигрыш пастушеской свирели.

Вся музыка вокального цикла звучит необычно, неустойчиво, зыбко, прозрачно. Взятый за основу лад имеет объем двух октав; в нижней его части – одни звуки, в верхней, через октаву – другие. В нем нет опоры на устойчивые ступени, на главные трезвучия, как в классической гармонии, поэтому каждый поворот мелодической линии, каждый новый аккорд становится неожиданным.

Цементирующим моментом вокального цикла выступает число три: три романса, трихорд, взятый в основу лада, три исполнителя: сопрано, кларнет, фортепиано.

Еще одно произведение, в котором использованы необычные лады – **вокальный цикл на стихи японских поэтов**, написанный в 2005 году. В основе его – стихи народных японских поэтов западных провинций из сборника «японские пятистишия» в переводе А.Глускиной. В сборнике стихотворения не связаны между собой, однако, выбрав пять из них, мне захотелось объединить их единым содержанием. В центре цикла – образ женщины – любящей, страдающей, ожидающей своего возлюбленного, светящейся счастьем после недолгого свидания и вновь ожидающей встречи.

Все пять стихотворений написаны в традиционной для японской поэзии форме – танка, где в пяти строках раскрывается сложный и многогранный образ. Зачастую древние японские танка состоят из двух частей – в первой дается природный образ, а вторая сопоставляет с этим образом определенное чувство человека. То же можно наблюдать и в этих пятистишиях.

Вокальный цикл имеет свою драматургическую линию развития: движение от относительно спокойного, сдержанного состояния через постепенный подъем чувств, к кульминационной зоне, которая находится в точке золотого сечения (№4), затем следует небольшой эмоциональный спад, который, однако, не дает ощущения полного покоя, это еще одна ступень развития чувств.

Движение выражается и в использовании темпов «по нарастающей» (№1 Andante, №2 Andantino, №3 Sostenuto, №4 Allegretto, №5 Animato), и в мелодическом развитии вокальной партии: постепенное освоение (завоевывание) высокого регистра, стремление мелодии к кульминации и отход от нее (№1 верхний звук – ми 2-й октавы, №2 – верхний звук - фа-диез 2-й октавы, №3 – ля 2-й октавы, №4 – почти вся вокальная партия звучит в верхнем регистре – ля 2-й октавы, №5 – спад – верхний звук – фа-диез 2-й октавы).

Что касается ладовой организации, желая подчеркнуть японский колорит, я использовала пятизвучный ладовый комплекс, имеющий в своем составе

полутон, который придает оттенок некоторой обреченности, трагизма. Полутоновая пентатоника распространена в японской традиционной инструментальной музыке.



Вся музыка цикла, вокальная партия и партия фортепиано, строится на этом комплексе из пяти звуков, причем устоями каждый раз выступают разные звуки. Так, в №1 это – си, фа-диез; в №2 – ми, си; в №3 – ми, фа-диез, си; в №4 – фа-диез, си, ми; в №5 – ля, си, ми. Благодаря этому теряется ощущение классической гармонии – в цикле нет опоры на привычные аккорды терцового строения, нет функциональных связей классической гармонии – тоники, субдоминанты, доминанты, поэтому вся музыка цикла звучит свежо и необычно. Помимо этого в инструментальной партии присутствует подражание японским народным инструментам, двух- и трехголосие монодического типа, когда одноголосные линии как бы сливаются в одном направлении движения «пустотными» (без терции) аккордами. Нередко одно- двухголосие, музыка звучит, словно акварельные мазки традиционной японской живописи.

Вокальная партия следует за текстом, каждая новая строка окрашивается новой мелодической линией, которая развивается волнообразно. Повторов мелодических фраз нет. Полностью отсутствуют распевы слогов, каждый слог соответствует одной ноте.

Партия фортепиано довольно самостоятельна, она не ограничивается функцией аккомпанемента, это равноправный участник повествования. К каждому из пяти номеров имеется небольшое вступление и заключение, поскольку поэтического текста не много, порой фортепиано «досказывает, договаривает» за вокальной партией, внедряется между фразами текста, создавая прерывистые отдельные фразы, там, где это необходимо, в соответствии с линией развития. Иногда партия фортепиано выполняет звукоизобразительную функцию, отражая отдельные слова текста: («упал холодный белый иней», «должно быть, наступил уже рассвет», «тидори возле нас щебечут неустанно», «вот нить жемчужная, как ни длинна она...», «эта ночь, что черна, словно черные ягоды тут», и др.)

Организирующим моментом в цикле выступает число пять: пять стихотворных строк танка, пять номеров цикла, пять ступеней лада. Так пять небольших вокальных номеров объединяются в единое целостное произведение, отражая разные грани одного образа – любящей женщины.

Все эти произведения были написаны мною в ранний период творчества и несомненно оказали влияние на дальнейшее становление композиторского стиля. Хочется отметить, что изучение различных композиторских техник, и применение их на практике может быть полезным не только начинающим композиторам, но и учащимся других специальностей, достигших определенных высот в изучении музыкально-теоретических дисциплин: гармонии, анализа музыкальных форм.

Сочинение музыки в искусственных ладах, на первый взгляд, кажется довольно сложным занятием, однако, в процессе работы, приходит понимание того, что ладовая структура организует, помогает работать малыми средствами и дает возможность создать именно новую музыку.

Сочинение музыки в искусственных ладах может быть как полезным упражнением в малых формах, так и способом организации музыкальной ткани более крупных произведений, идеей произведения. Работа в искусственных ладах может быть ступенью творческого роста, одним из направлений в поисках собственного музыкального стиля.

Литература

1. Холопов «Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессияна» в сборнике «Музыка и современность». – М.: Музыка, 1971
2. Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969, с.79 и далее.
3. Холопов Ю. Н. Натуральные лады в книге «Музыкальный энциклопедический словарь.» Москва, 1990, с. 373-374.
4. Холопов Ю. Н. Натуральные лады в книге «Гармония. Практический курс. Часть 1.» Москва, 2003, с. 323 и след.

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ В СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ КЛАССАХ

**Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»
Штрауб Ольга Александровна**

В специализированную музыкальную школу приходят подростки, принявшие очень серьезное в своей жизни решение. Выбор специальности для каждого человека очень важен.... Поэтому, педагог должен чувствовать большую ответственность за дальнейшую судьбу юного музыканта т.к. после специализированных классов следует следующая ступень образования – музыкальное училище, а дальше - консерватория. Современная жизнь предъявляет к молодым специалистам высокие требования. Они должны быть конкурентоспособными!

Музыкальная педагогика - это индивидуальный процесс. Здесь принципы "поточного метода" губительны. Каждый человек - творение природы, он интересен и самобытен, т.е. неповторим. Прежде, чем воспитывать и обучать необходимо, принять ученика таким, какой он есть ... со всеми, так называемыми "недостатками". К таким «недостаткам» можно отнести чисто психологические особенности, данные ребенку от природы, т.е. его тип темперамента.

Изменить процессы, происходящие в коре головного мозга мы не в состоянии. Человеку от природы даны 2 основных рефлекса: познавательный и оборонительный. Любознательность присуща каждому ребенку. Но почему в "процессе воспитания" очень часто теряется этот основной и очень важный

для развития личности рефлекс?! А вместо него включается, той же природой данный - рефлекс оборонительный, который блокирует восприятие любой информации, идущей от "агрессивной", по понятию ребенка, стороны? Любая информация, которую мы хотим, чтобы ученик усвоил, должна задевать его эмоциональную сферу. Эта информация должна быть интересна и нужна ученику (= человеку) в его деятельности... Есть над чем задуматься ...

Ритмы нашей жизни, бесконечная спешка, раздражительность, формальность в отношениях, положение "белых ворон" в общеобразовательных школах. Эти реалии делают подростков такими, какими они приходят к нам в специализированные классы. И вот тут приходится вооружаться терпением и педагогическим тактом, чтобы помочь ученику войти в мир искусства.

Плохих учеников нет! Они просто все очень разные. Понять личность и помочь ей реализовать свои лучшие качества, развить талант - это наша задача, задача педагога, в решении которой нет готовых истин. То, что хорошо для одного ученика, может оказаться губительным для другого.

На мой взгляд, очень важно, чтобы ученик поверил в свои силы и научился работать... Ведь приходят они к нам с абсолютно разными техническими, психическими и физиологическими данными. Они все очень разные: среди них есть талантливые, трудолюбивые, хитрые, ленивые, любознательные и не очень ...кто - то уже достаточно хорошо владеет инструментом, а кому-то предстоит еще очень длинный путь в освоении исполнительского мастерства, но самое главное - у каждого есть желание учиться! И они с надеждой смотрят нам в глаза. Ученикам нужен помощник, а не осудитель, ведь далеко не сразу все получается так, как хочется!?!

и педагогу очень часто приходится одергивать себя, чтобы не спросить: «ну почему ты?!» при определённом жизненном опыте ученика это самое настоящее осуждение... Значит мы раздражены, т. Е так, этим вопросом, проявляется скрытая агрессия педагога. Этот вопрос ... «почему?» следует, переадресовывая себе, пытаюсь понять, почему ученик поступает, так или иначе? И постепенно следует воспитать в учениках веру в свои силы, самоуважение. Это длительный процесс ...

Подростки ...мы все знаем, какие они ранимые, как они нуждаются в помощи взрослых! Хотя, часто это зависимость облачается в весьма странные формы, странные для нас - взрослых! А по законам природы это закономерное и, к счастью, временное явление... Я всегда мысленно ставлю себя на место школьника. Ведь не может ученик, например 5 класса, гордиться тем, что он знает таблицу умножения!? Если провести параллель с музыкальным образованием, то «у каждого свой путь в искусстве» и моя задача, сделать этот путь наиболее безболезненным и радостным.

В классе профессора п. С. Столярского висел лозунг - "слава труженикам скрипки и смычка".

в этом храме искусства у каждого должны быть свои ступеньки - у кого-то большие, а кому - то просто нужны ступеньки поменьше, но каждую из них необходимо пройти вместе с учеником, прежде чем он сможет уважать себя сам! И будет любить, то дело, которым он занимается,

Важное значение в воспитании профессионального музыканта имеет методически обоснованный подбор учебного материала, охватывающий все многообразие технических и художественных задач. Нужно знакомить учащихся с произведениями различных стилистических направлений: музыкой Барокко, музыкальной классикой, виртуозно-романтической музыкой, произведениями народной музыки, с творчеством современных композиторов.

Учитель музыки должен обладать коммуникативными способностями, быть хорошим психологом, артистом и независимо от настроения и эмоционального состояния в данный момент, быть позитивным и доброжелательным.

Н. Перельман говорил: «Сложность преподавания музыки заключается в том, что вызываемые ею ультроассоциации можно выразить только ультрословами»... Уроки должны быть интересны в первую очередь самому педагогу и только тогда он сможет заинтересовать студента или ученика. «Нужно любить то, Что преподаешь и Кому преподаешь»!!! Только при коллегиальном стиле общения можно дать каждому молодому музыканту возможность реализовать свои природные способности.

Одним из условий успешного развития музыканта является правильный режим его домашних занятий. Педагог должен понимать свою ответственность в правильной организации самостоятельных занятий ученика. Этому следует научить! Правильно планировать свой рабочий день, распределять время занятий. Правильно чередовать работу и отдых во время занятий. Научить молодого музыканта добиваться наибольших результатов с наименьшей затратой времени. Научить осознанному отношению к каждому своему действию, раз и навсегда отказаться от «механического» повторения учебного материала.

«Ты упражнял и глаз и руку, но ты не упражнял рассудка своего!

Чтоб быть художником – обдумывай науку.

Без мыслей гений не творит!

И самый едкий ум с одним природным чувством,

К высокому, едва ли воспарит!

Искусство навсегда останется Искусством.

Здесь ощупью нельзя идти вперед.

И только Знание к Успеху приведет!»

Управлять творческим процессом очень сложно. Такое руководство предъявляет высокие требования к личности самого педагога. Главным в работе оказывается не его способность быть преподавателем своего предмета, а его способность быть Учителем, который каждое задание соотносит с индивидуальными особенностями молодого музыканта, с его жизненным опытом, с его судьбой. Учителем, который влияет собственной личностью, своими идеалами: гражданскими, эстетическими. Конечно, это требует глубокого личностного общения с учениками, общения. Не ограниченного строгими рамками урочного времени. А главное – потребует от педагога непрерывного самовоспитания, чтобы стать достойным роли посредника между молодым талантом и культурной традицией человечества.

Используемая литература

1. В.И. Петрушин – Музыкальная психология.
2. Ю.И. Янкелевич – Педагогическое наследие.
3. А.А. Мелик-Пашаев – Педагогика искусства и творческие способности.
4. И.В. Гёте – «Апофеоз художнику»

ТАКСОНОМИЯ Б.БЛУМА В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Есембаева Зауреш Тябкеновна

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин КГКП «Восточно-Казахстанского училища искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО

Новые реалии в сфере образования диктуют изменения во всех уровнях образовательной системы, начиная с ее целей, стандартов и структуры, заканчивая методикой и оценкой результатов обучения. Поиски новых подходов в совершенствовании форм и методов обучения подвигли нас обратиться к таксономии образовательных целей Бенджамина Блума. Система Блума помогает правильно ставить цели в обучении, формулировать проблемы и задания для учащихся, подбирать адекватные оценочные инструменты, проводить рефлексию по результатам обучения.

В таксономии американского психолога и педагога Б. Блума все возможные цели обучения разделены на три области: познавательные (умственные), эмоциональные и психомоторные. Познавательные цели касаются получения знаний и развития умственных навыков. Эмоциональные цели связаны с формированием мотивации и эмоционального интеллекта, т. е. способности распознавать эмоции и управлять ими. К психомоторным целям относится развитие двигательных умений, физической выносливости и пр.

Книга Б. Блума «Таксономия образовательных целей: сфера познания», написанная в 1956 году, рассматривает область умственного познания. Вторая часть таксономии, содержащая описание образовательных целей в аффективной сфере, охватывающей эмоции, чувства, отношения и мотивацию обучающихся, опубликована Д. Кратволем и Б. Блумом в 1964 г. Третья часть, содержащая описание образовательных целей в психомоторной сфере, существует в нескольких авторских вариантах. Наиболее известны версии Р.Х. Дейва (1970 г.), А. Харроу (1972 г.) и Э. Симпсон (1972 г.).

Список умственных образовательных целей Б. Блума организован и представлен от простого - к сложному: *Знание – Понимание – Применение – Анализ – Синтез – Оценка*. Для большей конкретизации целей ученый описал действия обучающихся в виде следующих глаголов:

А) *Проверка знаний*: обучающиеся определяют, описывают, называют, маркируют, узнают, воспроизводят, следуют;

Б) *Понимание*: обобщают, преобразовывают, строят, перефразируют, интерпретируют, дают примеры;

В) *Применение*: выстраивают, конструируют, моделируют, предсказывают;

Г) *Анализ*: сравнивают, противопоставляют, разбивают, выделяют, отбирают, разграничивают;

Д) *Синтез*: группируют, обобщают, реконструируют;

Е) *Оценка*: оценивают, увеличивают, судят, оправдывают, оспаривают, поддерживают.

Жизнеспособность таксономии Блума в условиях 21 века подтверждается тем, что она неоднократно корректировалась, адаптировалась и применялась в самых разных условиях. Так, например, в 2001 году Л. Андерсон и Д. Кратволь создали новую версию таксономии Блума, в которую добавили новую цель: Помнить - Понимать - Применять - Анализировать - Оценивать - Создавать.

Целью данной статьи стало обоснование применения таксономии Блума в процессе изучения дисциплины «Музыкальная литература» в учебных заведениях ТиПО. Ниже приводятся примерные задания и вопросы, которые распределены по уровням таксономии Блума.

Помнить, т. е. извлекать необходимую информацию из памяти, узнавать, припоминать факты, термины, понятия.

1. Определите по изображению композитора (музыкальный инструмент, вид оркестра, нотный пример).
2. Дайте определение программной музыки (лейтмотиву, монотематизму)?
3. Перечислите церковные (светские, полифонические, гомофонно-гармонические, оркестровые, хоровые) жанры музыкальных произведений?
4. Дайте характеристику направлению барокко (венского классицизма, романтизма, импрессионизма, экспрессионизма и др.) в музыке.

Понимать, т. е. создавать значения на базе учебных материалов или опыта (интерпретировать, приводить примеры, классифицировать, делать обобщения или умозаключения, сравнивать, объяснять).

1. Выделите из списка те произведения, в которых используются лейтмотивы.
2. Определите тип программности в следующих произведениях.
3. Сравните понятия монотематизм и лейтмотивность.
4. Объясните, чем отличается жанр симфонии от симфонической поэмы?

Применять, т.е. практически исполнять, работать с нотным текстом, писать музыкальную викторину.

1. Найдите и укажите в клавире (партитуре) основные музыкальные темы произведения, лейтмотивы.
2. Сыграйте основные музыкальные темы (лейтмотивы) в клавире (партитуре).
3. Определите на слух музыкальную тему (музыкальный инструмент, тип певческого голоса, жанр произведения).

Анализировать, т.е. вычленять из понятия несколько частей и описывать то, как части соотносятся с целым (дифференцировать, организовывать, соотносить).

1. Выделите жанровые черты (песня, танец, марш, фуга, и пр.) в музыкальной теме на слух (в нотном тексте).

2. Выделите элементы народной музыки (русской, казахской и пр.) в музыкальной теме.
3. Дифференцируйте все драматические (лирические, трагические, героические, эпические, комические и пр.) музыкальные темы в симфонии. Как изменяется их соотношение от начала к концу произведения?
4. Назовите особенности формы (цикла, тонального плана, оркестровки, гармонии, мелодики, исполнения и др.) в музыкальном сочинении.

Оценивать, т. е. делать суждения, основанные на критериях и стандартах (проверять, критиковать). Данный уровень таксономии не характерен для тестов и других подобных проверочных работ. Он применяется в творческих заданиях: критических статьях, рецензиях, а также, в свободных обсуждениях, коллоквиумах.

1. Что вы думаете о востребованности различных направлений (стилей, жанров) музыки в современности?
2. Что является наиболее важным для вас в деятельности исполнителя (композитора)?
3. Какие критерии вы используете для оценки значимости и значительности сочинений с точки зрения современного слушателя?
4. Согласны ли вы, что данное произведение относится к народно-жанровому (драматическому, лирическому, лирико-психологическому, трагическому и пр.) типу драматургии (симфонизма)? Объясните свою точку зрения.

Создавать, т.е. соединять части, чтобы появилось что-то новое, определять компоненты новой структуры (генерировать, планировать, производить). Это самый высокий уровень в таксономии Блума, который используется в проектной деятельности, в процессе подготовки к конкурсам, в написании курсовых работ (музыкальных лекций) студентов, в сочинении музыки. Это творческий уровень, в котором происходит синтез всех образовательных целей таксономии Блума. Креативный характер заданий данного уровня особенно важен для учебных заведений, которые готовят работников культуры и искусства.

Первые четыре уровня системы являются базовыми. Предполагаемые результаты и критерии обучения предмета «Мировая музыкальная литература» основаны на данных уровнях таксономии. Освоение двух последних уровней происходит на старших курсах.

Критерии обучения:

1. Ориентируется в музыкальных произведениях различных направлений, стилей, жанров.
2. Выполняет историко-теоретический анализ музыкального произведения;
3. Характеризует выразительные средства в контексте содержания музыкального произведения;
4. Анализирует незнакомое музыкальное произведение по следующим параметрам: стилевые особенности, жанровые черты, особенности формообразования, фактурные, метроритмические, ладовые особенности;
5. Выполняет сравнительный анализ различных редакции музыкальных произведений

6. Узнает произведения на слух.

Человеческий фактор имеет большое значение для успешного функционирования технологии образовательных целей Блума. Таксономия Блума прозрачна и понятна для обучающихся, поскольку для каждого уровня используется определенный тип учебных заданий. Данная технология заставляет учащихся быть активными участниками учебного процесса. К положительным моментам можно отнести приучение обучающихся к самостоятельности. Наиболее сложным, с точки зрения педагогов, является отказ от части традиционных педагогических методов и наработок. Происходит смена функций преподавателя: с функции лектора - на функции человека, организующего и направляющего групповой процесс обучения. Но, в целом, эти изменения дают выход на новый качественный уровень педагогических решений, учат студентов мыслить, действовать и формируют у них навыки поведения в реальных жизненных условиях.

Список интернет - источников:

1. <https://intuit.ru/studies/courses/3465/707/lecture/16766?page=2>
2. <https://docplayer.com/26273087-Sravnit-protivopostavit-razbit-vydelit-otobrat-razgranichit-sintez-soedinit-idei-dlya-sozdaniya-chego-to-novogo.html>
3. <https://studopedia.info/11-25098.html>

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ»

Наурызбаева Перизат Жанболатовна

Преподаватель КГКП «Жезказганский музыкальный колледж»

*«Искусство, - говорил знаменитый пианист
Иосиф Гофман, - это посредник, связывающий,
подобно телеграфу, два пункта – отправителя
послания и получателя. Оба должны быть
настроены одинаково высоко для того, чтобы
передача была безупречной»
Г.М. Коган*

Музыкальное исполнительство на современном этапе рассматривается как система, объединяющая музыкальное воспитание, обучение и развитие. Исполнительство как особый вид художественной деятельности существует не во всех искусствах. В живописи, например, оно неотделимо от творчества: создать картину – это и значит «исполнить», ее. Когда – то и в музыке создание и исполнение произведения не отделялось друг от друга: в древности музыкант пел или играл то, что он сам сочинял, импровизировал.

Личность исполнителя воспитывается, конечно, всем тем, что окружает юного музыканта и с чем он сталкивается: влиянием среды, семьи и

общественных организаций, воздействием педагогов разных дисциплин и профессиональной практикой...

В статье все интересы по исполнительству не могут быть естественно, освещены. В ней привлечено внимание лишь к некоторым проблемам формирования личности молодых исполнителей, главным образом в занятиях педагогов, непосредственно обучающих исполнительскому искусству в различных звеньях музыкального образования – в школе, в колледже, консерватории.

Педагогические принципы музыкантов, обучающих к искусству, в конечном счете определяются их эстетическими идеалами и пониманием сущности и задач творчества – актерского или музыкально – исполнительского. Не природа человека вызывает ту или иную теорию творчества и обусловленную ею методику преподавания: человеческая психика включает в себе широкие возможности для возникновения разных, подчас и противоположных систем обучения и воспитания.

Исполнитель – будь он музыкант или актер – должен обладать рядом качеств: творческой страстностью, иначе говоря, творческой способностью ярко, эмоционально, страстно воспринимать художественное произведение, сосредоточенностью, рельефным представлением («видением» или внутренним слышанием); гибким воображением; пылким и сильным желанием воплотить и передать воплощенное другим; творческим эстрадным самочувствием; высоким интеллектуальным уровнем; общей и специальной, связанной со спецификой данного искусства, культурой; техническим мастерством.

Все перечисленное теснейшим образом переплетается друг с другом. Недостаток в развитии или отсутствие одного из компонентов неизбежно отразится на исполнительском творчестве. Это ставит перед педагогом, формирующим исполнителя – пианиста и стремящимся развить перечисленные способности и качества, четыре друг с другом сплавленные и друг от друга не отделимые задачи.

Во – первых педагог должен привить ученику общую культуру, развить наблюдательность, воспитать общественное сознание, этичность. Назовем эту задачу формированием человека (понимаю, знаю, воображаю).

Во – вторых, педагог должен ввести ученика в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, привить музыкальную культуру, воспитать слух. Речь идет, следовательно, о формировании музыканта (слышу, чувствую, понимаю).

В - третьих, педагог должен руководить воспитанием пианистического мастерства, обучить умению высказываться средствами своего инструмента.

В – четвертых, педагог должен воспитывать специфические исполнительские качества: способность проникаясь музыкой; волю к воплощению музыки, к общению со слушателем и к воздействию на слушателя.

Каждая из этих задач лишь весьма условно может быть вычленена из целостного процесса воспитания и обучения музыканта – исполнителя. Так, «загораюсь» и «хочу воплотить» находятся в непосредственной зависимости от «слышу» и «могу»; в свою очередь, «могу», как не раз указывалось, получает

импульс от «слышу» и «хочу» и т.д. И все же можно и должно говорить об отдельных педагогических задачах: эти задачи – в какой – то мере абстракции – позволяют глубже вникнуть в методы и пути музыкально – исполнительской педагогики.

В музыкальной педагогике может быть использован этот метод, развивающий инициативу воображения. Сонаты Бетховена op.1, ми бемоль мажор. Начало темы.

SONATE.



Речь идет о музыкально – исполнительском воображении. От ученика, который несколько десятков раз механично проигрывала музыкальное произведение, потребуется огромные усилия, чтобы сойти с проторенной дорожки и заставить работать свое воображение. Вот почему развитие творческого воображения находится в прямой зависимости и от метода работы исполнителя над произведением, и от воспитания его внимания.

Несходство педагогических методов Листа (который никогда не обучал по точно сформулированным готовым правилам, и который готов был принять интересную индивидуальную трактовку учеником музыкального произведения даже в том случае, если она не совпадала с его собственной) и Т. Лешетицкого (который подчас требовал от исполнителя фразировки по определенным правилам и считал нужным брать всех учеников «в жесткие ежовые рукавицы») в конечном счете находят свое объяснение в различии их музыкально – эстетических воззрений. Было бы ошибочно, отмечая зависимость методов исполнительской педагогики от художественных идеалов, проводить знак равенства между принципами и приемами воспитания исполнителя и эстетическими нормами. Нередко методы работы педагога находятся в противоречии с его же художественными установками. Если, например, он ставит своей задачей воспитать исполнителя, который сумеет свободно и импровизационно передать поэтический образ музыкального произведения, но при этом натаскивает ученика, заставляет его механически копировать свое исполнение (играй, как я) - между художественным идеалом и методами воспитания создаются непреодолимые противоречия. Педагог актерского мастерства, требующий от ученика искренности, эмоциональной выразительности и индивидуального своеобразия, но обучающий его методом подражания типичным для человеческих чувств мимическим выражениям, уводит его в сторону от намеченных целей и идеалов. Отдельные

педагогические приемы и методы могут перерасти эстетические нормы, которые их породили, и входить в разные, иной раз и противоречащие друг другу системы воспитания. Так, например, метод воспитания техники по принципу «ясное осознание цели» используется в различных, порой и противоположных по своим художественным устремлениям школах. Авторитарный принцип художественного воспитания, основанный на безоговорочном подчинении власти педагога, был характерен для различных течений музыкально – исполнительской педагогики XVIII и частично XIX веков. Обусловлен он был не только эстетическими идеалами, но и влияниями догматических общепедагогических теорий. Значение художественно – педагогической школы определяется ценностью и прогрессивностью той художественной цели, к которой она ведет ученика, и соответствием между этой целью, с одной стороны, и педагогическими принципами, приемами, методами обучения и воспитания – с другой. Задачи обучения исполнительскому искусству, на взаимоотношения педагога и ученика, критика им различных методов преподавания – все это имеет важное значение и для музыкально – исполнительской педагогики.

Ученик, который готовится стать исполнителем, должен изучать искусство. Педагог должен активно руководить этим изучением. Он прививает свои эстетические принципы и, будучи музыкантом, не может не стремиться к этому. Обучение исполнительскому искусству – вовсе не мирный и благодушный процесс. Напротив, он нередко представляет собой очень сложную психологическую борьбу, в который педагог руководит, направляет и, если нужно, изменяет. Задача педагога состоит в том, чтобы научить ученика понимать искусство и владеть им. Другими словами – ввести ученика в мир искусства, разбудить его творческие способности и вооружить техникой. Эта цель может быть осуществлена тогда, когда обучающийся разучивает произведение искусства (роль, музыкальное сочинение) и работает над специальными упражнениями, развивающими те или иные стороны «аппарата переживания» и «аппарата воплощения». Если педагог занят только тем, чтобы показать, как надо сыграть пьесу, ему не подвести ученика к творчеству. Работа над музыкальными произведениями сама по себе не может являться целью. Каждое поставленное задание должно помочь обучающемуся приобрести какое – то новое качество. Исполнительство – «большое творчество и подлинное искусство». Музыканту, как и актеру необходимо «поверить чужому вымыслу и искренне зажить им», «вложить в чужой текст свой подтекст», «пропустить через себя весь материал», «переработать его в себе, оживить и дополнить свои воображением». Так зарождается исполнительская истинная замысел страстей.

На современном этапе работы над произведением характеризуется в основном тем, что оно противостоит исполнителю как вне его стоящий объект. Это еще «игра», а не «исполнение». Между «игрой» и «исполнением» – качественное различие. В процессе освоения игры музыкант создает в воображении свой образ. Все то, что он создал в воображении, и почувствовав необходимость того, что он делает. Играющий начинает говорить от своего имени, начинает исполнять. Искренняя убежденность – основа

исполнительского творчества, как и основа всякой творческой деятельности человека. Творчеству научить нельзя. Но можно научить творчески работать. Этим сложным процессом работы исполнителя над собой педагог может и должен активно руководить.

Список литературы:

1. Баренбойм Л.А. – «Музыкальная педагогика и исполнительство» - Л.: Музыка -1974.
2. Коган Г.М. – «У врат мастерства» М.: Классика – XIX 2004 г.
3. Голубовская Н.И. – «О музыкальном исполнительстве». Л.: Музыка – 1985г.

ПОНИМАНИЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Есильканова Марина Леонидовна
Музыкальное училище имени Мукана Тулебаева

*Иногда что-то кажется красивым просто потому, что немного
отличается от окружающих предметов.*
Энди Уорхол

Методика преподавания современного танца считается прежде всего авторской. Во многом она зависит от уровня выражения педагогических компетенций, мастерства, опыта и фантазии педагога. С чем это связано? За сравнительно небольшую историю способ преподавания дисциплин современного танца в нашей стране, безусловно, приобрел определенные основания, которые не подвергаются сомнению. Тем не менее, принципы движения, цели преподавания и понимание, чем же является «новейший» танец, сформулированы не слишком точно и часто воспринимаются по-разному. Это имеет отношение и к уроку «Современный танец», преподаваемый в училищах, колледжах и вузах, и к современному направлению в искусстве танца в целом. Должно быть, именно эта неоднозначность порождает некое сомнение в необходимости преподавания современного танца со стороны школы «правильного» классического танца.

Трудность состоит в том, что мировоззренческий спор, исторически сложившийся между классическим танцем и танцем «модерн» и проявившийся на сценической площадке в ярко выраженном философском поединке, по сей день остается неразрешенным и в образовании, сохраняя современный танец на промежуточных позициях в системе хореографического образования. Общий объем материала, методы и подходы, полезность введения современного танца в программу подготовки артистов балетной сцены по-прежнему остаются предметом дискуссий и споров. Реально имеющая пользу для развития гибкости, пластичности, координации будущего танцовщика, методика преподавания «необычного» танца ставится под сомнение в первую очередь из-за ищущих

принципов, лежащих в основе современной хореографии, философии, способной повлиять на учебную основу классического танца, заложенную в учащегося преподавателями с первых дней воспитания будущего артиста балета. Ведь практические занятия современным танцем раскрывает неизвестную учащемуся школу движения, постановки корпуса, позиций и положений тела в пространстве. С развитием медиа-технологий – обучающийся получает наглядный опыт восприятия и понимания современного танца, но по причине сомнительности формы современного танца этот материал остается не упорядоченным и не прошедшим особенного профессионального анализа и классификации. Учащийся впервые знакомится с современным танцем на практике, пропуская через свое тело новую технику движения под наблюдением преподавателя, а обязательная часть урока, направленная на импровизацию, заставляет иначе мыслить. В многозначности и отсутствии ясного определенного понимания предмета преподавания современного танца скрывается причина отчужденности классической школы балета. Несомненно, перенос в «чистом» виде на учащихся, получающих стандартное классическое хореографическое образование, иного стиля движения и философии современного танца – невозможен. Необходимо теоретическое понимание составляющих частей предмета «Современный танец». Незначительный круг источников, посвященных явлению современного танца, имеет противоречивый характер по причине своей частичности, нецелостности, хаотичности, неполного и не вполне точного отражения материала. Но на их основе можно показать некоторые черты, присущие этому направлению хореографии.

«Современный танец – понятие весьма относительное. Каждому периоду времени характерна своя музыкальная культура, которая, в свою очередь, порождает новые виды танца. Поэтому, в принципе, любой танец можно назвать современным, но – современным для своего времени. В сегодняшнем понимании, современный танец является синонимом выражения популярный танец». Широкое распространение имеет понятие современного танца как общего понятия для системы направлений современного бытового танца. Поэтому, осознав сложность трактовки современного танца, исследователи позиционировали разделение понятия современного танца на «сценический/современный» танец и «бытовой (социальный)».

Современный сценический танец наших дней, относящийся, скорее, к так называемому «contemporary dance», явился не для того, чтобы смещать или конкретно отрицать классический танец; он просто показывает другую точку зрения на движение оригинальным языком, признающим безупречность классики и, зачастую, выражается при помощи образцовых возможностей и достоинства исполнителей именно классического балета.

В современной хореографии также существует понятие «модерн». Отличие contemporary от модерна руководствуется из рассмотрения современного танца в системе современного искусства в целом. Для создания творений искусства contemporary использует актуальные разработки, отражает

происходящее, а модерн более историчен; он изменяет отношение к искусству, создает совершенно новые резервы в будущем.

Содержание предмета «Современный танец», для того, чтобы быть полновесным, должно включать в себя приспособление нескольких основных направлений современной хореографии – некую базу различных танцевальных техник на разных этапах изучения, поскольку каждая из техник в свою очередь классифицируется на определенные виды, имеющие свои знаменательные этапы развития, что усугубляет создание общей методики. Во избежание путаницы их необходимо разделять согласно устоявшейся хронологии: джазовый танец, танец модерн и танец постмодерн (contemporary) – вот три «кита», на которых, по сути, строится учебный процесс, предусматривающий систематическое совершенствование исполнителей, три техники, различные по времени возникновения, с различными понятиями сценического движения, но входящие в одну дисциплину. И, если первые два направления подтверждены теорией, то контемпорари (contemporary dance) – является в основном авторской техникой педагога в потоке современных задумок. По сути, учитывая историческую сдержанность развития техник современного танца в нашей стране, они все входят в восприятие современного танца как иной системы, отличающейся от искусства классического балета и появившейся в начале XX века.

Джазовый танец можно выделить как самую устоявшуюся и до сих пор создающую все новые и новые подвиды техники современного танца. На данном этапе, как более лучшая в плане преподавания, студентам дается техника современного джазового танца (modern jazz dance technique; contemporary jazz). Джазовый танец выступает основой для дальнейшего изучения всех видов современного танца и именно его методика, как правило, преподается одной из первых. Все базовые навыки и терминология осваиваются именно в период изучения модерн-джаз танца (положения стоп, позиции рук, работа позвоночника, работа в различных уровнях и т. д.). Также удобство состоит в том, что техника джазового танца, прежде всего, использует средства внешней пластичности, работу на зрителя. В этом усматривается его близость с традиционной хореографией, знакомой учащимся с предыдущих этапов обучения.

Танец «модерн» первоначально определял себя как противоположность общепринятому, отвергая закономерность и категоричность классического танца. Система А. Я. Вагановой всемирно признана и устойчива. «Модерн», отрицая одну систему, предложил мировому сообществу ряд отдельных самостоятельных систем и техник, сформированных активно действующими представителями этого танца: Мартой Грэм, Хосе Лимоном, Рудольфом фон Лабаном, Дорис Хамфри, Чарльзом Вейдманом и многими другими.

Танец «модерн» в ходе своего развития стал замкнутой формой искусства, доступной лишь избранным. Так и не освободив до конца тело, он не создал равенства танцевальных миров и зрителей, в отличие от постмодерна. По мнению постмодернистов, танцем является любое средство изящной выразительности, даже бытовое движение. Они представляют танец из закрытых помещений, используя для танцевальных перформансов доступные пространства

улиц, парков, площадей, крыш, галерей и т.д., стирая границу между исполнителями и зрителями. Импровизационная часть танца возводится в принцип построения композиции. Тело танцовщика – вот что интересует хореографов танца постмодерн. Потенциал и взаимодействие человеческих тел выступают основой хореографического анализа, содержанием и объектом для танца.

На практике с учащимися приходится сталкиваться с одной из сложных задач. При изучении современного танца необходимо научить их органично исполнять на сцене самые обыденные движения. Так, весьма часто исполнители на время становятся «пленниками» классической подготовки в собственных телах. Этой исключительностью танец контемпорари тесно связан с актерским мастерством, поэтому эти техники являются близкими и взаимовыгодными в плане выработки приемов пластической экспрессии.

Нужно понимать, что процесс изучения дисциплины «Современный танец» не может включать в себя освоение только техники танца контемпорари или «модерн». Они не исключают друг друга, а взаимодополняют и являются неотъемлемыми частями одной системы. Точно так же в образовательном пространстве «новейший» танец не стоит подменять бытовым. Более того, со временем появится танец постконтемпорари, который просто войдет как еще одно звено в дисциплину «Современный танец».

Подводя итог сказанному, следует сделать вывод о том, что под современным танцем можно понимать три основных явления: 1) социальный современный танец, как правило имеющий характер стихийный, захватывающий по мере роста популярности того или иного доминирующего направления современного бытового танца; 2) сценический современный танец – явление, выраженное в профессиональной и любительской хореографии, которое может быть представлено только в одном танцевальном стиле или выборочном единстве техник танцевального искусства; 3) современный танец включает в себя основные виды и техники современного хореографического сценического искусства, для которого характерна доработка под общие цели воспитания обучающегося. Главным его признаком является образовательная составляющая часть, а именно знание и практическое применение основных видов современного сценического танца.

Литература

1. Никитин В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник МГУКИ. 2013. № 2 (52). С. 232–238.
2. Гиршон А. Е. Современный танец как интеллектуальный вид искусства.
3. Васькова Л. Л. Организационные условия совершенствования процесса освоения современного танца в хореографических училищах // Инновационные технологии обучения культурно-досуговой деятельности. Вып. 12. М.: МГУКИ, 2012. С. 84–93.
4. Верхоляк А. В. Педагогическая система Агриппины Яковлевны Вагановой и ее влияние на обучение студентов современной хореографии в среднеспециальных и высших организациях // Science Time. 2015. № 7. С. 77–83.
5. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.,

2011. 320 с.

6. Богуславская А. Г. Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник. 2014. 256 с.

7. Перлина Л. В. Танец модерн и методика его преподавания: учебное пособие. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010 г.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ ДМШ.

Тимофеева Елена Геннадьевна
Преподаватель КГКП «ДМШ г. Алтай»

Современные концепции образования изменили приоритет учебного процесса с усвоения учащимся готовых знаний и умений на организацию его активной познавательной-практической деятельности, в процессе которой он добывает их самостоятельно. На первый план выводится личность учащегося, а все учебное пространство должно быть организовано как создание условий и возможностей для ее развития. С этой целью в школах, в том числе музыкальных, внедряются новые подходы. Наиболее естественным и эффективным из них в условиях предпрофессионального дополнительного образования для работы с музыкально одаренными детьми является практико-ориентированное обучение.

Эта дидактическая система нацелена на приобретение обучающимися практических знаний и умений (получаемых и используемых в процессе деятельности), возможность применения их за пределами учебных ситуаций. Усвоение учащимися образовательной программы и формирование умений происходит посредством решения квазипрофессиональных (приближенным к профессиональным) практических задач, выполнения контекстных упражнений и преодоления реальных проблем, главной из которых для музыканта-исполнителя является предконцертный страх публичного выступления.

Практико-ориентированное обучение реализуется преимущественно способом интенсификации исполнительской практики ученика, а также организации его познавательной (поисковой, исследовательской, проектной), творческой (самостоятельности) и сотворческой (совместное музицирование) деятельности. Таким образом, развитие учащегося ДМШ продвигается в четырех направлениях:

- учебная деятельность
- исполнительская/конкурсная практика;
- совместное музицирование;
- творческая деятельность (самостоятельность)

В целях интенсификации исполнительской практики используются разные взаимодополняющие формы выступлений от мелкогрупповых уроков-концертов до уровня международных фестивалей/конкурсов (внутриклассные;

«домашние» в кругу друзей или родных, школьные, городские, районные и т.п., видеотрансляции, коллективно-творческие дела и др.). Публичные выступления развивают не только практические умения и навыки, но и личностные качества юного музыканта, пробуящего себя в разных ролях: иллюстратора, солиста, участника ансамбля/оркестра/хора. Исполнительская практика помогает поддерживать заинтересованность учащегося-музыканта в обучении игре на инструменте; оптимизирует процесс изучения музыкальных произведений, обеспечивая их «дозревание» в условиях сцены; обуславливает успешную социализацию ребенка, поскольку музыка несет в себе духовный опыт и является средством невербального общения. Опыт сценических выступлений помогает юному музыканту справиться с предконцертной тревожностью и приобрести уверенность на публике; адаптироваться к неожиданностям сцены (учит игнорировать отвлекающие звуки: мобильного, кашель, голоса и др.), получить представление о своей, возможно, будущей профессии.

Практико-ориентированное обучение предполагает:

✓ Овладение учащимся практическими навыками начальной профессиональной деятельности (работа над гаммами, этюдами и упражнениями; изучение/исполнение произведений классических и современных, отечественных и зарубежных авторов; знакомство с обработками народных песен и танцев; игра в составе ансамбля; читка с листа, приобретение навыков творческой работы с музыкальным материалом; изучение теории и музыкальной литературы, накопление интонационно-слухового опыта, расширение музыкального кругозора; исследовательская деятельность по самостоятельному изучению, поиску информации, музыки или нотного текста; посещение концертов и музыкально-театральных постановок; встречи с другими исполнителями и т.д.);

✓ Необходимость специально оборудованных кабинетов для практической учебной/репетиционной/творческой деятельности учащихся, подготовки к концертам/фестивалям/конкурсам/коллективно-творческим мероприятиям; а также наличие техники качественной аудио/видео записи для видеотрансляций, практики аудиозаписей учащегося в целях преодоления предконцертного волнения.

✓ Учебная программа по специальности осваивается не только на занятиях по специальности, но и в ходе разнообразных внеклассных дел (коллективно-творческие дела класса, школы); и за пределами учебной деятельности через выполнение учащимся разнообразных контекстных практических задач в творческой и сотворческой музыкальной работе: в подборе любимых мелодий и сопровождения к ним, в исполнительской и авторской интерпретации музыки, импровизации и сочинении; выступления в кругу родственников, одноклассников или друзей; участие в творческих и культурно-просветительских мероприятиях общеобразовательной школы.

Ведущие **принципы** практико-ориентированного обучения – это самостоятельность, свобода, сотрудничество, связь теории с практикой.

Принцип самостоятельности – требует создания возможностей, в которых одаренный обучающийся учится через опыт самостоятельной деятельности, сам

энергично создает и обогащает систему знаний, которую использует для решения практических задач; учится коммуникативному взаимодействию, работая в паре(дуэте), группе (ансамбле/оркестре/хоре);

Принцип свободы – подразумевает гибкость репертуарной политики, предоставление свободы выбора репертуара и учебного материала, способов его подбора и получения (не только источники информации, рекомендованные учителем).

Принцип сотрудничества – требует равноправия педагога и учащихся в учебном процессе, отказа от авторитарного стиля общения, установочного инструктажа на уроке. Во время работы над репертуаром педагог обеспечивает получения учащимся «питательных элементов» для ума, воображения, эмоций, воли, но не навязывает свою интерпретаторскую позицию, не дает однозначных установок, оставляя учащемуся место для творчества. При такой роли учителя его воспитанник учится выражать свое мнение, создавать гипотезы и проверять их, делать выводы, устанавливать ассоциативные связи, интерпретировать авторское произведение.

Принцип связи теории с практикой требует практической пользы от любого приобретаемого знания.

Особое значение в условиях свободного развития учащегося приобретает необходимость поддержание интереса ребенка, его мотивацию. На уроке ему должно быть интересно, занимательно. С этой целью лучше отказаться от стандартного проведения занятия, стремиться создать неожиданные запоминающиеся познавательные моменты, использовать предпочтительно занимательный увлекательный материал. Желательно обогащать и разнообразить формы как урочной, так и исполнительской деятельности: занятия-диалоги; уроки творчества, коллективное музицирование, репетиции, упражнения, музыкальные гостиные, литературно-музыкальные композиции, конкурсы, творческие отчеты, фестивали, мастер-классы, концерты, тематические индивидуально-творческие и коллективно-творческие мероприятия и другие.

Обеспечивая соблюдение таких важных принципов дидактики, как *доступность* и *последовательность*, учителю необходимо всегда проверять учебный материал на соответствие возрасту и уровню развития учащегося. *Личностный подход* требует учитывать личностные запросы ребенка в подборе репертуара, его интерес и желание. Это также помогает поддержать интерес к специальной дисциплине.

При реализации практико-ориентированного обучения учебно-воспитательный процесс в ДМШ приобретает следующие характерные черты:

- междисциплинарная организация учебного процесса вместо традиционной дисциплинарной: Специальность определяется как главная, все остальные — это вспомогательные дисциплины, изучение которых должно обеспечить успешность ученика по специальности. То есть для реализации практико-ориентированного обучения в условиях ДМШ необходимо сотрудничество и координация усилий учителей всех предметных циклов;
- креативная активность обучающегося (ученик-субъект, участник учебного процесса) вместо традиционной адаптивной (ученик -объект учебного

процесса, на который направлено действие учителя). Учащийся имеет возможность и приобретает навыки активного познавательного поиска, исследования, самообразования и творческого применения знаний, умений и навыков; приоритет отдается поисково-практическим и продуктивно-практическим методам (исследование, творчество) вместо репродуктивной деятельности, что обеспечивает развитие мышления учащегося;

- духовное развитие и обогащение личности учащегося через его самоактуализацию, самоконструкцию, самореализацию и социализацию вместо традиционного воспитания нравственности.

- Ключевым этапом учебной деятельности, обеспечивающим ее успешность, становится сопровождение педагогом *рефлексии* (самонаблюдения, самоанализа опыта деятельности) учащегося. Именно рефлексия ведет к развитию способности учащегося к самооценке, самоконтролю, саморегуляции, самоадаптации, самоконструкции, самоорганизации и, в конечном итоге, к самостоятельности, умению действовать за пределами учебных ситуаций.

Таким образом, при использовании практико-ориентированного подхода к обучению происходит изменение роли педагога в учебном процессе. Он не передает знания умения и навыки, а организует деятельность учащегося по их самостоятельному приобретению. Теперь он - координатор, консультант, корректор и контролер, то есть менеджер учебного процесса.

Преимущество практико-ориентированного обучения по отношению к традиционному объясняется тем, что **традиционная педагогика строится по принципу «делай как я».** В ней нет места детскому действию, а, следовательно, нет места мышлению. Поэтому практико-ориентированная направленность обучения способна поднять учебно-воспитательный процесс на новый качественный уровень.

Литература

1. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность//М., 1975.
2. Богоявленская Д. Б. (ответственный редактор), Шадриков В. Д. (научный редактор), Бабаева Ю. Д., Брушлинский А. В., Дружинин В. Н., Ильясов И. И., Калиш И. В., Лейтес Н. С., Матюшкин А. М., Мелик-Пашаев А. А., Панов В. И., Ушаков В. Д., Холодная М. А., Шумакова Н. Б., Юркевич В. С **Рабочая концепция одаренности**./М., 2003 Второе издание расширенное. ISBN 5-88521-095-5 - УДК 159.922.7/8(075.8) - ББК 88.8
3. Бортникова И.И. диссертационное исследование «Интенсивная концертная практика как фактор развития учащегося музыканта»//Воронеж, 2012
4. <http://www.dslib.net/obw-pedagogika/intensivnaja-koncertno-ispolnitelskaja-praktika-kak-faktor-razvitija-uchawegosja.html>
5. Мельничук Е.А. диссертационное исследование «Интерпретация художественного образа в музыкально-исполнительской деятельности учащегося» //М., 2017

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА У СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖЕЙ

Ахметова Дана Камбаровна

**КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных
артистов братьев Абдуллиных»**

Глобализация во всем мире требует от будущих специалистов глубокого и практического овладения иностранным языком, которое на данный момент является требованием жизни, умения устанавливать контакты, быть толерантным к языкам и культурам разных народов.

Не будет преувеличением сказать, что молодым жить в эту эпоху особенно интересно. Эпоха крутых переломов всегда открывают перед юными заманчивые горизонты. Они дают выход их энергии. Они наполняют живой материей романтику мечты и желаний. Такая эпоха, как наша, требует приложения максимума сил, а юность как раз и жаждет отдать себя без остатка. Но жить в эпоху крутых перемен не только интересно, но и очень ответственно. А тем, кто вступает во взрослую жизнь, необходимо с самого начала оказаться на уровне требований жизни и быть готовыми к тому, что требования эти будут неуклонно возрастать.

С помощью иностранного языка можно получить возможность изучения духовного и культурного богатства других стран, осуществлять непосредственную коммуникацию с представителями других народов. Изучение иностранного языка в колледжах является одним из важных направлений в обучении, знание языка стало основой интеграции людей, частью прогрессивного развития общества, человек владеющий несколькими языками в какой – то мере является движущей силой прогресса, знание 2-3 языков на сегодняшний день - является нормой и жизненно необходимой тенденцией современного человека.

Какие трудности в изучении иностранного языка испытывают современные студенты, которые препятствуют его изучению, рассмотреть его как фактор влияния на эффективность процесса усвоения иностранного языка студентами.

При изучении иностранной речи многие студенты встречаются с трудностями его познания и овладения. Эти проблемы обусловлены целым рядом факторов. Во-первых, наличием и расширением сферы влияния таких видов профессиональной деятельности, как общение, существование которого связано с системой взаимоотношений "человек-человек". Решение проблемы "трудностей" в учебной сфере предполагает многосторонний характер исследования с учетом разнообразия "трудностей" и обширностью сферы их проявлений. Во-вторых, все требования довольно успешно решаются в личностном подходе учителя.

Как известно, процесс общения – это самая главная взаимосвязь и отношение индивидов, каждый из которых обладает специфическим набором особенностей. "Трудность" – это острые отрицательные эмоциональные

переживания, сопровождающиеся нервно-психическим напряжением и препятствующие процессу взаимодействия

В настоящее время, когда происходят глобальные стихийные бедствия, развивается космос, осваивается новая техника, переизбыток информации в интернете, под влиянием всех этих факторов, студенты становятся более суетливыми, неусидчивы, невнимательны, рассеяны, очень часто можно наблюдать ситуацию, когда студенты колледжей не имеют заинтересованности обучения языка.

Исходя от подобных фактов, я пришла к заключению, что студенты специальностей зачастую не мотивированы к изучению иностранного языка, тогда как, студенты имеющие мотивацию к изучению языка часто сталкиваются с психологические трудности разговорной речи. Один из важных проблем является когда иностранный язык воспринимается многими студентами как общеобразовательный предмет, не влияющий на их личностную самореализацию и социальный статус, что подтверждается исследованиями (О.А.Артемьева, И.Л. Бим, Н.Д. Гальскова, Е.И. Пассов, Г.В. Рогова).

Одной из причин такого отношения к процессу изучения иностранного языка является нежелание преодолевать трудности, связанные с усвоением иностранного языка. Известно, что родной язык усваивается человеком неосознанно и ненамеренно (С. Выготский определил этот путь для родного языка как «снизу вверх»). Логика же усвоения иностранного языка предполагает восхождение от осознанного намерения к построению собственной языковой системы («сверху вниз»). Знание, как показано в исследованиях А.Г.Асмолова, А.И.Донцова, Г.Е.Залесского, В.П.Зинченко, Д.А.Леонтьева, В.И.Слободчикова, Б.А.Сосновского, становится действенным в случае, если приобретает для человека смысл – статус личностной ценности. Главное при обучении иностранным языкам заключается в том, что иностранный язык может быть усвоен учащимися как средство общения только тогда, когда он непосредственно связан с мышлением. Чтобы добиться этого, учителю иностранного языка нужно постоянно ‘заботиться о понимании студентами содержания иноязычного материала.

Вторая проблема носит психологический характер. Студенты критично относятся к содержанию своей иноязычной речи и ее примитивность отрицательно сказывается на отношении к предмету. Учащиеся смущаются говорить на иностранном языке, боязнь быть обсмеянным другими студентами, быть не понятым или выделиться на фоне других студентов. Студенты сомневающиеся в свои способности, ожидающие неудачи, испытывающие повышенную тревожность, «зажатость», вероятнее всего, действительно потерпят неудачу, главным образом потому, что они не чувствуют уверенности в своих силах, не способны преодолеть имеющиеся психологические барьеры. Студентам, которые учат иностранный язык следует относиться к жизни творчески, свободно. Оно заключается, в умении смотреть на события с разных точек зрения, в многообразии способов взаимодействия с миром. Но на пути непредвзятого восприятия окружающих вещей и событий встают

психологические барьеры. Они как штор, ограничивают и искажают восприятие мира.

Психологические барьеры формируются от травмирующих факторов, угрожающих положительной самооценки человека. Но одновременно они представляют собою скорлупу, в которой человек живет, и иногда она настолько тверда, что он не может "прорасти" за ее пределы. Для проявления творческих возможностей личности полезно ограничить влияние этих барьеров, т.е. поставить их на необходимую высоту и расположить наилучшим образом, - так как эти барьеры играют как отрицательную, так и положительную роль (они конденсируют, фокусируют, собирают мысль, не позволяя ей чрезмерно растекаться).

Особое место в учебной деятельности на урок занимает коммуникативные задачи. . Оптимизация учебного речевого общения состоит в том чтобы мотив каждого речевого действия учащихся естественно вытекал из реальной ситуации общения и реализовал свойственные для каждого отдельного индивида отношения, установки, способствовал его интеллектуальному и эмоциональному самоутверждению. Переход от навыков к умениям обеспечивается упражнениями, в которых активизируемое грамматическое явление надо употребить без языковой подсказки в соответствии с речевыми обстоятельствами. Упражнения этого этапа могут проводиться на материале устных тем, домашнего чтения, диафильмов, кинофрагментов. Совершенствование речевого грамматического навыка целесообразно проводить посредством:

а) активизации в учебном разговоре новой грамматической структуры в составе диалогических и монологических высказываний в ситуациях общения;

б) различных видов пересказа или изложения содержания, прослушанного (прочитанного) текста;

в) употребления разного типа грамматических структур в подготовленной речи;

г) включения в беседу освоенного грамматического материала в новых ситуациях, предполагающих перемежающееся противопоставление грамматических структур;

д) беседы по прослушанному (прочитанному) тексту, просмотренному диафильму (кинофильму, кинофрагменту), предполагающей свободное противопоставление грамматических форм;

е) организации и проведения различных видов грамматически направленных ролевых игр.

В данной ситуации многое зависит от личностно-ориентированного подхода самого преподавателя к таким студентам, на сколько он владеет психологической обстановкой в аудитории, от его умения правильно прогнозировать и преодолевать сложившиеся психологические трудности студентов, от того как создавать ситуации учитывая их предпочтения, где и когда студент мог бы спокойно говорить на иностранной речи без боязни быть не понятым. [3; с.43] Студент как субъект учебной деятельности нуждается в определенной психологической помощи, нацеленной на оптимизацию

субъектной позиции в обучении, повышение адаптации к ситуации обучения. Еще более высокие требования предъявляет к человеку необходимость преодоления психологических барьеров в ситуации межличностного или функционального общения представлений и подойти к данному явлению с новой точки зрения, то есть включить его в новую систему знаний. В некоторых конкретных задачах эта трудность связана со своеобразной завуалированностью одних исходных данных и привнесением других. Отсюда и появляется понятие «психологический барьер».

Таким образом, и в первой, и во второй ситуациях преподаватель должен уметь заинтересовать студентов т.е. побудить личностную мотивацию к изучению языка, раскрыть внутренний потенциал и возможности, учащихся к обучению, показать перспективы и многомерность этих знаний, важно вводить и такой компонент, как лингво-страноведение: больше рассказывать на уроках о стране изучаемого языка, знакомить обучающихся с культурой страны – ее традициями, музыкой, искусством, национальной кухней. Показывать видео материал на изучаемом языке, применяя дидактически-наглядный материал (карточки, картинки и т.д). разыгрывать ситуации по ролям, деформированные тексты, в пересказах текстов использовать возможность представить содержание от разных лиц. Чем больше информации будут получать обучающиеся, тем лучше. Важно только тщательно отбирать эту информацию, рекомендовать книги, фильмы с субтитрами, сайты по изучению языка, т.е. плавно заинтересовывая и вовлекая в обучающий процесс, очень важным аспектом остается не навязывать студенту эти знания скорее, чтобы он сам испытывал потребности его приобретения, ориентировать студента на самостоятельную деятельность, если желание изучать язык ослабевает слишком быстро, придумайте свой собственный алгоритм занятий. Например, немного занятий, потом – немного музыки, небольшой перерыв. Многие психологические проблемы должны решаться психолого-педагогическими методами и приемами. Чтобы решить эти трудности преподаватель должен руководствоваться своими профессиональными компетенциями, т.е. уметь находить индивидуальный подход к студентам, быть в сотрудничестве с ними.

Источники и литература

1. Ананьев Б.Г. Анализ трудностей в процессе овладения детьми чтением и письмом // Известия Академии пед.наук РСФСР. – 1955. – Вып. 70. – 201 с.
2. Артемов В.А. Психология обучения иностранному языку. – М., Просвещение, 1969. – 241 с.
3. Ауэрбах Т.Д. Зачем и как изучать иностранный язык. – М., Знание, 1961. – 255 с.
4. Беляев Б.В. Методика и психология // ИЯШ. – 1963. – №6. – 279 с.
5. Богданова И.И., Бурлак Ю.А. Причины ошибок в речи учащихся и пути их исправления // Сов. Педагогика. – 1966. – №7. – 254 с.
6. Выготский Н.В. Психологические особенности обучения письму детей младшего школьного возраста // Вопросы психологии. – 1998. – №6. – 245 с.
7. Егоров Т.Г. Психология овладения навыками чтения. – М., 1953. – 264 с.

8. Елухина Н.В. Преодоление основных трудностей понимания иноязычной речи на слух как условие формирования способности устно общаться // ИЯШ. – 1996 – №4. – 299 с.
9. Елухина Н.В. Устное общение на уроке, средства и приемы его организации // ИЯШ. – 1995. – №2. – 201 с.

ВЛИЯНИЕ СЕТЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НА СОЦИОКУЛЬТУРНУЮ СРЕДУ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Багриенко Оксана Григорьевна
Преподаватель КГКП «Рудненский музыкальный колледж»

Цифровизация современного общества приводит к изменению всех областей жизнедеятельности человека и вносит свои коррективы в развитие способов общения, профессиональной деятельности и обучения, открывая принципиально новые коммуникативные и познавательные возможности.

Активное использование информационных и коммуникационных технологий в образовательном процессе имеет преимущество, связанное с расширением границ доступности образования для обучающихся и обуславливает рассмотрение современного образования на новом социально-интерактивном этапе (Н. Г. Соснина).

Доступность информационных ресурсов, активное взаимодействие пользователей в социальных сетях существенно отразились на социокультурных аспектах формирования личности. Феномен сетевой личности оказался в проблемном поле психолого-педагогических исследований и рассматривается в связи с его влиянием на образовательный процесс и социокультурные условия, в которых он реализуется (А. А. Ахаян, А. А. Орлов, И. Б. Готская, В. М. Жучкова, А. О. Кравцов и др.).

Современные исследователи определяют характерную особенность сетевой личности - ценностное отношение к возможности и праву на удовлетворение познавательной и коммуникативной потребностей в момент их возникновения, то есть на пике интереса [1].

Сетевое взаимодействие порождено прогрессом социотехнической среды и определенным образом влияет на саму личность. В этой связи обсуждается необходимость классифицировать характеристики сетевой личности, выявить ее стадии развития в процессе социализации и учесть негативные последствия влияния информатизации, такие как интернет-зависимость и клиповое мышление.

Л. С. Выготский, исследуя механизмы реализации развития мышления человека через овладение с помощью культуры собственными психическими процессами, большое значение придавал организации среды, вводя понятие «социальная ситуация развития». «Все высшие психические функции суть интериоризированные отношения социального порядка... Вся их природа социальна» [2, 144]. Именно поэтому в концепции личностного развития Л. С. Выготского принципиально важен контекст средового и коммуникативного

взаимодействия. Продолжая линию размышлений Л. С. Выготского о психических процессах, позволяющих человеку овладевать собственным поведением и тем самым формировать субъектную позицию, а значит, реализовывать процесс личностного развития, исследователь Т. М. Ковалева считает целесообразным скорректировать типологию навыков *hard skills* и *soft skills* и ввести в нее третью равноценную группу навыков, которые позволяют человеку осуществлять процесс личностного развития, назвав эту группу *self-skills*. *Self-skills* – группа навыков, связанных с самоопределением человека и его самореализацией, с осмыслением им собственных познавательных интересов, выстраиванием личных образовательных и жизненных стратегий [3].

А. А. Ахayan в своих исследованиях предположил, что естественное для сетевой личности стремление удовлетворять познавательную потребность на пике интереса может обеспечивать ее повышенную познавательную активность, стимулировать ее познавательный интерес и обеспечивать высокую производительность умственного труда. С другой стороны, исследователь отмечает, что установка сетевой личности на удовлетворение познавательной и коммуникативной потребности на пике интереса может противоречить традиционной предметной классно-урочной системе обучения. Такая ситуация потенциально влечет возможность сопротивления обучающегося, игнорирования требований преподавателя, вплоть до отказа от сотрудничества в учебной деятельности. Поэтому успешность образовательных результатов сетевой личности ставится в зависимость от способности педагога осуществлять профессиональную деятельность в новых условиях образования, от стратегий педагогического взаимодействия с сетевой личностью.

В условиях свободного доступа к интернет-технологиям обучающиеся используют возможность налаживания коммуникаций для удовлетворения учебных и познавательных потребностей за пределами классной аудитории: создают неформальные сообщества, находят в Интернете «знатоков» для решения актуальных задач. Такая коммуникация и сетевое взаимодействие динамично, носит спонтанный и неуправляемый со стороны профессионально подготовленных представителей образования характер и имеет возможные последствия для образовательного процесса.

Исследователь Т. М. Ковалева подчеркивает важную характеристику сетевой личности – принципиальную открытость разнообразным ресурсам для реализации познавательной и коммуникативной активности. Здесь важен не только сам процесс удовлетворения познавательных интересов, но и видение тех ресурсов, за счет которых может быть реализована данная познавательная потребность.

Выделяют три типа ресурсов, которые могут быть использованы человеком в ходе познавательной деятельности. Социальные ресурсы – это различные образовательные предложения, курсы, семинары, конференции, где можно чему-либо научиться и узнать что-то новое. Культурно-предметные ресурсы предполагают работу с конкретным предметным материалом и расширение знаний о смежных предметных областях. Антропологические ресурсы помогают в осознании своей собственной успешности в реализации

познавательного интереса, дают ответ на вопрос, на какие свои качества человек уже может опираться, а какие ему необходимо сформировать.

Содержательные направления, в которых возможно взаимодействовать с сообществами неформального образования, включают технологическое оснащение обучения геймификацией. Такой подход позволяет строить культурную среду и проектировать культурные смыслы, привлекать в образовательный процесс эмоциональную сферу и стимулировать мотивацию обучающегося. Воссоздание культуры временных пространств, способность современных технологий показывать значение образов и символов – это те области, в которых виртуальной реальности сложно найти замену. Термин иммерсивность (от англ. Immersive – погружение) пришел из практики современного театра. Иммерсивный театр предполагает включение зрителей в театральное действие, в творческий процесс. Часто такое вмешательство зрителя может менять направление действия, сюжетную линию. Иммерсивный подход реализуется в досуговой сфере в качестве игр-«бродилок», в музейных экспозициях, а также в образовательных мероприятиях и связан с виртуализацией среды. Технология иммерсивной обучающей среды описана С. Ф. Сергеевым [5]. Отличительной особенностью иммерсивной обучающей среды является ее направленность на индивидуализацию обучения, настройка комфортного темпа прохождения учебного материала, выбор и активизация преимущественных каналов восприятия. Выполнение этих условий существенно повышает качество такого обучения.

Еще один тренд современной социокультурной реальности – процесс воссоздания площадок диалога поколений, виртуально-реальных домов культуры, мест, где можно послушать лекцию об искусстве, посмотреть творческие работы художников, музыкантов. Конструирование такого общественного пространства – это пример живой общественной жизни, где среда постоянно трансформируется, идут диалоги, принимаются и реализуются предложения по развитию сетевого взаимодействия сообщества.

Активное применение в образовательном процессе коммуникативных и информационных технологий - онлайн-обучения, симуляторов, тренажеров, игровых «онлайн-миров» - способствует тому, что обучающиеся не только по-другому работают с информационными потоками, но и учатся при помощи соответствующих технологий входить в продуктивные состояния сознания, позволяющие лучше концентрироваться и решать сложные творческие и аналитические задачи. Проект «Атлас новых профессий» среди новых профессий образования называет игропедагога виртуальной среды, игромастера (разработчика виртуальных учебных игр), модератора виртуального обучения, тренера по майнд-фитнесу. Также отмечается, что известные уже сегодня профессии тьютора, ментора стартапов, специалиста по индивидуальным траекториям обучения приобретают новое содержание и смысл.

По данным исследований Всемирного банка, качество результатов образования напрямую зависит не только от технологического оснащения и комфортности среды, но и от причастности к ней, наличия возможности влиять на нее [6]. Технологии изменения социокультурной среды, основанные на

организации диалога и достижении взаимопонимания, рассматриваются сегодня как актуальное педагогическое знание. Таким образом, создание условий для формирования и развития событийного сообщества, посредством которого достигается поддержка социальности обучающегося, возможностей активизации всех каналов восприятия, процесса проживания знания, - это те направления, которые надо либо развивать самостоятельно, либо объединяться с внесистемной сферой в сетевую образовательную структуру.

Список литературы

1. Ахьян А. А. Сетевая личность как педагогическое понятие: приглашение к размышлению // Письма в Эмиссия.Оффлайн (The Emissia.Offline Letters): электронное научное издание – 2017. №8 (декабрь). ART 2560. - URL: <http://emissia.org/offline/2017/2560.htm>
2. Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 3. Проблемы развития психики / Под ред. А. М. Матюшкина. - М.: Педагогика, 1983. 368 с.
3. Ковалева Т.М. Создание образовательных ситуаций в работе тьютора и формирование self-skills // Тьюторство в открытом образовательном пространстве: образовательная ситуация и тьюторская деятельность. Материалы XII Международной научно-практической конференции 29-30 октября 2019 г. М., 2019. С. 11-16.
4. Ковалева Т.М. Тьюторская модель реализации принципа индивидуализации // Дидактика в современных социокультурных условиях: Учебное пособие. М., 2015. 314 с.
5. Сергеев С.Ф. Обучающие и профессиональные иммерсивные среды. — М.: Народное образование, 2008. 434 с.
6. Human Capital Project. Электронный ресурс: <https://www.worldbank.org/en/publication/human-capital>
7. Атлас новых профессий. Электронный ресурс: <https://atlas100.ru/catalog/>

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕСТОВЫХ ЗАДАНИЙ НА УРОКАХ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Литовка Елена Григорьевна

Преподаватель КГКП «Рудненский музыкальный колледж»

Современное образование меняется очень быстро, и музыкальное образование, несмотря на его академичность и традиционность, также подвержено изменениям и реформам. Но, несмотря на все возможные новаторства, отбрасывать традиционные методы мы считаем невозможным, потому что они испытаны поколениями. Как сохранить баланс между старым и новым? Как сохранить наиболее эффективные «старые» приёмы преподавания внедряя новые прогрессивные методы? Этот вопрос, я думаю, задаёт себе каждый опытный преподаватель.

Много лет я преподаю теорию музыки, гармонию, и мои методы уже опробованы и устоялись. Их результативность подтверждена не одним

поколением моих учеников, поступивших в консерватории, преподающих в музыкальных школах по всему Казахстану. Мой уровень преподавания подтверждается высоким уровнем их знаний по теории музыки и гармонии у лучших, средних и даже слабых учеников.

Моя методика вполне традиционна. Я использую: объяснение темы, закрепление материала как в устной форме, в письменной (построение, разрешение, определение, анализ элементов музыкального языка, сочинение, досочинение, сочинение в жанрах), так и в заданиях на фортепиано (игра гамм, ступеней, интервалов, аккордов, секвенций, гармонизация мелодии и баса). Использую учебную литературу разных лет – от «проверенных» учебников XX века до современных авторов Казахстана и России.

Однако, со временем, я убедилась в преимуществах современных приёмов опроса. Я применяю не совсем традиционные методы опроса и хотела бы на этом заострить внимание. Речь пойдет о тестировании. Когда-то это было модным, сейчас мы не обязаны проводить тестирование, но оно имеет много преимуществ:

1. Очень быстрая скорость опроса – большая экономия времени, что немаловажно для урока, особенно, если в программу не входят индивидуальные занятия по предмету.
2. Тестирование - вещь очень мобильная, и его можно проводить как на персональных компьютерах, так и на гаджетах. У меня такой возможности нет, и я тестирую «по старинке», на листочках. Качество и скорость опроса от этого не страдает.
3. Нельзя не отметить, что тестирование очень полезно при дистанционной работе – если обучающийся болеет, то я могу послать ему тесты. Сейчас этот момент отрабатывается в разных формах.
4. «Доскональность», методичность в проверке знаний – исключается поверхностность и избирательность опроса. Каждый обучающийся опрошен.
5. Индивидуальный подход, так как мы имеем возможность в одном тестировании варьировать уровень тестов: одному обучающемуся я могу предложить простые тесты, а другому – сложнее.
6. Преимущество проверки – это наличие ключей к тестам. Благодаря «ключам», я не «решаю» каждую задачу, а быстро проверяю правильность по ключу (это в том случае, если тестирование идет в письменном виде, без ПК). А если есть острая необходимость, то можно привлечь студента – помощника. Это, конечно же, ускоряет работу, сокращает время тестирования.

И если в первые годы, когда вводились тесты, мы были страшно обескуражены таким «формальным» подходом, то сейчас мы нашли очень много положительного в этой методике опроса: это касается, прежде всего, точных знаний, исключаящих интерпретацию.

В процессе становления методов преподавания, в моей работе большое место заняли тесты. По каждой теме я имею набор тестов разного уровня как по теории музыки, так и по гармонии. За 14 лет работы в Рудненском

музыкальном колледже накопилось порядка 200 тестов – это уже целый «сборник» тестов по всем темам для исполнителей и теоретиков.

Что примечательно, тесты можно составлять в разнообразных формах. Форма имеет здесь большое значение и часто влияет на уровень задания (степень сложности).

Для «обзорных» тем лучше предлагать «текстовые» форматы, где нужно выбрать точное определение словом:

Пример 1

Тема «Музыкальный звук»

Качество музыкального звука, характеризующее его окраску

- a) Длительность
- b) Объем
- c) Громкость
- d) Тембр
- e) Высота

Пример 2

Тема «Нотное письмо»

Знак, увеличивающий длительность ноты, который не используется при увеличении длительности пауз

- a) Точка
- b) Две точки
- c) Лига
- d) Фермата
- e) Ключ

Пример 3

Знак, закрепляющий за каждой нотной линейкой определенную высоту

- a) Нота
- b) Пауза
- c) Ключ
- d) Тактовая черта
- e) Размер

Пример 4

Тема «Звукоряд»

Наименьшее расстояние между двумя звуками называется

- a) Унисон
- b) Протон
- c) Тон
- d) Диапазон
- e) Полутон

Пример 5

Тема «Метр. Размер»

В размере 2/4 верхняя цифра показывает

- a) Количество целых нот в такте
- b) Количество половинных нот в такте
- c) Количество метрических долей в такте

- d) Размер каждой доли
- e) Количество тактов

Для проверки знания нот, обозначения звуков, построения «в уме» предлагаются «задания - решения», например:

Пример 6

Тема «Звукоряд»

Хроматический полутон образуют звуки

- a) c – cis
- b) h – c
- c) c - des
- d) b - c
- e) c - dis

Пример 7

Тема «Интервалы»

При обращении простых интервалов сумма тонов равна

- a) 6
- b) 7
- c) 8
- d) 9
- e) 10

Пример 8

Тема «Интервалы в ладу»

Большие терции в мажоре строятся на ступенях

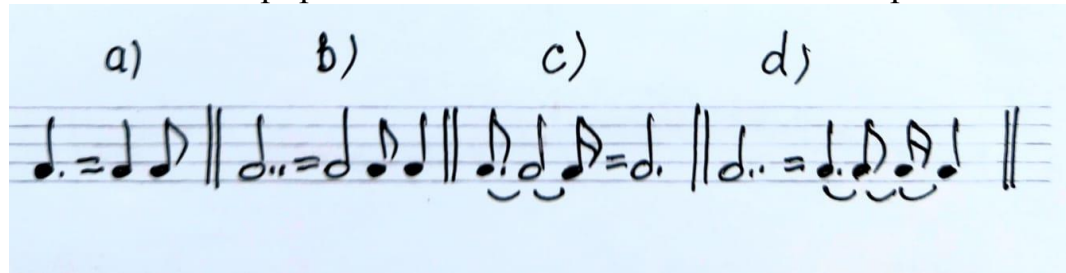
- a) I, III, V
- b) I, IV, V
- c) II, IV, VI
- d) II, III, VI
- e) I, IV, VI

Более сложные практические вопросы уже представлены в нотном изложении, где необходимо показать приобретенные знания по предмету, например: решить задание или найти ошибки в примерах.

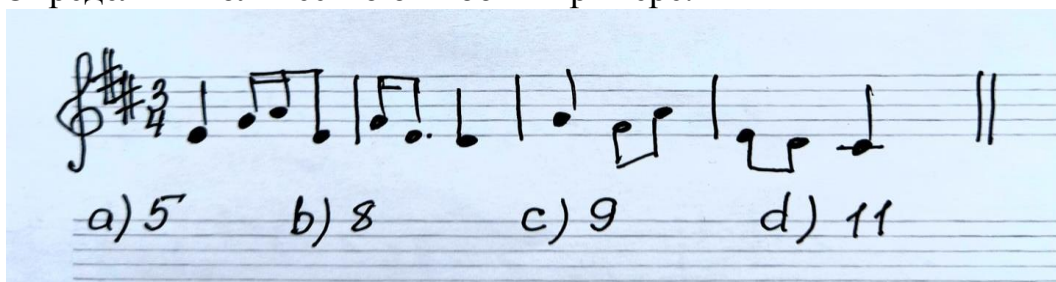
Пример 9

Тема «Группировка длительностей»

В каком такте приравнивание длительностей дано неверно?



Определить количество ошибок в примере.



Важное значение в тестировании имеет сама форма вопроса, его подача, степень «запутанности» в постановке вопроса. Сам вопрос, иногда, является толчком для обдумывания обучающимся, для развития мышления. Поэтому я часто составляю тесты с «начинкой», в которых я сравниваю то, что на уроках не сравнивается. И, в итоге, студент должен проявить свою смекалку, включить «момент размышления», обдумать сам текст вопроса. Для этого можно включать дополнительные «задачки – шарады», как на математике, типа:

Пример 11

Нота «ля» является основанием малой септимы (м7). Её вершина – это III ступень мажорной тональности с тремя знаками при ключе. Назовите параллельную тональность.

Тесты по теории музыки редко связаны с художественной интерпретацией, поэтому они более просты. В тестах же по гармонии возможно использование более сложных вопросов и видов заданий. Однако, это тема для отдельной работы и я не затрагиваю её, в силу ограниченности регламента конференции.

Таким образом, тестирование – очень хороший способ внезапно проверить знания учащихся и оценить свой уровень преподавания, занимает мало времени, не требует особенной подготовки. Такую диагностику я провожу регулярно – проверяю не только учеников, но и себя. И, как показало время, решение тестовых заданий является хорошим подспорьем для личного самообразования обучающихся.

Конечно, я понимаю, что у тестирования есть ряд недостатков, в частности, большая вероятность выбора ответов наугад, невозможность проследить логику рассуждений ученика. Поэтому, тестирование - не единственный способ опроса в моей практике. Однако, большой круг преимуществ позволяет широко применять метод тестирования в преподавании предметов «Теория музыки» и «Гармония». Кроме того, важное качество тестирования – это максимальная объективность оценки, выраженная в баллах, что очень полезно при внедрении новой «модульной системы» в образовании.

Список литературы

Даная статья написана исходя из собственного опыта преподавателя.

РОЛЬ И ФУНКЦИИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Сидоренко Светлана Евгеньевна

Преподаватель КГКП «Жезказганский музыкальный колледж»

Дирижирование хором является процессом исполнительского творчества, включающего в себя все компоненты дирижерских движений. Каждый дирижер в процессе обучения овладевает движениями своих рук, культурой дирижерского жеста, использует обе руки одновременно и отдельно для подчеркивания тех или других задач исполнительского плана, то есть для наиболее полного воплощения первичного образа в своем исполнении.

Занимаясь в классе индивидуально с преподавателем и концертмейстером, студент дирижирует «стенкой», слабо представляя, особенно на начальном этапе обучения, звучание реального хора. Он не имеет возможности пользоваться хором как инструментом для своей личной подготовительной работы (точнее, эти возможности очень ограничены). Таким инструментом выступает фортепиано, точнее концертмейстер, который должен уметь играть «по руке», т.е. следовать указаниям дирижера так, как это делает профессиональный хор. «Основная трудность в том, что задача связать слух ученика с его жестами, движениями и техническими приемами совершается не в реальных условиях обратной связи с хором (хор – дирижер), а в искусственных условиях (дирижер – концертмейстер)». Следует учитывать, что звук фортепиано – не реальный, а условный звук, воображаемый хор. Фортепиано – не цель дирижирования, а переходная ступень к воображаемому звуку.

Преподаватель в классе хорового дирижирования должен научить студента, будущего хормейстера, слышать музыкальные образы произведения (первичные образы) и суметь передать их хору через дирижерский жест. Пробудить яркое внутреннее видение у дирижера-хормейстера помогает концертмейстер, точнее его высокохудожественное исполнение. Естественно, что звучание хора далеко не совпадает с фортепианным, т.к. хор подает аккорды акустически чисто (в натуральном строе), а фортепиано в темперации, и тембр хора не совпадает с тембром фортепиано. Кроме того, процессуальная динамика фортепиано, в сравнении с хором, крайне ограничена и, если можно так выразиться, принципиально различна. Например, не может быть иных динамических изменений одного звука кроме *sf* и *diminuendo*; также понятно, что фортепиано не имеет такого богатства регистровых красок, как хор с его политембровой природой. Однако К. К. Пигров, указывая на возможности фортепиано, отмечает: «Клавишные инструменты способствуют развитию гармонического строя, наилучшему осознанию метроритмической стороны. С их помощью можно воспроизвести полную партитуру изучаемого произведения и до некоторой степени создать представление о звучании его в хоре». Для этого хоровую партитуру следует играть глубже, компактнее, предельно связывая звуки. Опираясь на звучание басовой партии, стараться равноценно «подать» и другие голоса, чтобы звучали аккорды, подчеркивать

особенности тембров различной манерой игры. Особенно строго нужно следить за соблюдением цезур, правильным исполнением дыхания (как в хоре). Концертмейстер должен, играть «по руке» дирижера, вникать во все требования педагога, помогать студентам усваивать их, обладать умением читать партитуру с листа. Это значит – быстро понять художественный смысл произведения, уловить характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Такое явление в психологии называется целостным или синтетическим восприятием. При чтении с листа музыкального произведения чрезвычайно существенно умение упрощать текст, избирая самое необходимое. При работе со студентом в классе Хорового дирижирования такое мастерство концертмейстеру необходимо вдвойне, так как его внимание должно распределяться между нотным текстом (порой и увиденным впервые) и действиями неопытного дирижера (студента).

Концертмейстер должен обладать вниманием совершенно особого вида. Оно у концертмейстера многоплоскостно: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к студенту-дирижеру. «И все это должно восприниматься не дробно, а целостно – вот и получается, что «круг внимания», если воспользоваться термином Станиславского, у аккомпаниатора (концертмейстера) обширный и сложный».

Особую важность в работе представляют случаи, когда педагог специально просит концертмейстера играть «по руке» студента, даже наперекор логике исполнения данного произведения, до тех пор, пока педагог не поможет студенту разобраться в невыразительности или неправильности его дирижерских жестов. Концертмейстер не может играть так, как слышит и понимает музыку он сам, а только так как слышит и понимает музыку студент-хоровик. Ведь ученику сложно заметить допущенные ошибки в дирижировании, если они не будут точно отражены в исполнении концертмейстера.

Постижение произведения и передача его сути – это последовательные этапы исполнительского процесса. Постижение подразумевает изучение произведения во всех деталях и создание на этой основе исполнительского замысла, исполнительской концепции; под передачей имеется ввиду реализация этого замысла в процессе репетиционной работы и в ходе публичного концертного выступления. В период подготовки произведения к публичному исполнению (на зачете, экзамене, конкурсе) студент и концертмейстер проходят целый ряд стадий: неоднократное повторение целого и деталей, остановки в наиболее сложных эпизодах, апробирование различных темпов, анализ характера произведения, координация динамики. Концертмейстер активно помогает студенту в создании художественной интерпретации произведения. Данная работа проходит под руководством преподавателя, и все

трое – студент, концертмейстер и преподаватель – составляют творческий союз. И когда происходит слияние трех художественных намерений, «... тогда и возникает то чудо искусства, которое можно именовать подлинным ансамблем».

Е. М. Шендерович в своей книге «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» говорит о том, что «... необходим идеальный ансамбль певца и пианиста, при котором вокальный и инструментальный планы приходят к единству». Эти слова можно отнести и к ансамблю дирижера и концертмейстера, а, точнее, хора и концертмейстера, ансамбль между которыми создает дирижер своими жестами. В индивидуальных занятиях по хоровому дирижированию педагог и концертмейстер должны научить студента вырабатывать такой ансамбль. Первые навыки в достижении ансамбля прививаются в работе студента в классе: ансамбль при исполнении произведения из школьного репертуара (между голосом и собственным аккомпанементом), ансамбль при дирижировании произведения а cappella и произведения с аккомпанементом (между дирижером и концертмейстером).

Особая ответственность ложится на плечи концертмейстера при проведении конкурсов исполнительского мастерства в рамках студенческих олимпиад по специальным дисциплинам. Здесь он выступает в двух ролях: в роли ведомого и в роли ведущего. В роли ведомого – так как выполняет все указания студента-дирижера, исполняет произведения по его «руке». В роли ведущего – так как концертмейстер более опытный исполнитель, он силой своего духа, уверенностью, эмоциями настраивает студента на успешное выступление. Эмоциональность исполнения концертмейстера, как и в концертных выступлениях, так и в повседневной учебной работе, очень важна. Концертмейстер в классе хорового дирижирования – не просто механическое «озвучивание» хора. Так же, как и в исполнении произведений в ансамблях с другими музыкантами (с вокалистами, с инструменталистами) исполнение аккомпанементов и хоровых партитур должно быть музыкальным, высокохудожественным, эмоциональным. Концертмейстер в определенной степени должен «вести» за собой студента, своим искусством настраивая его на яркое, выразительное, высокохудожественное исполнение произведения.

Работа концертмейстера весьма сложна: во-первых, он является первым помощником педагога, как в классе, так и в воспитательной работе (взаимопонимание между педагогом и концертмейстером должно быть полным). Во-вторых, концертмейстер – «реально звучащий хор». В-третьих, концертмейстер обязан заменять педагога (при его отсутствии) и проводить занятия со студентами в классе.

Анализируя все сказанное выше, мы приходим к выводу, что концертмейстер является посредником между педагогом и студентом. Однако он не должен вмешиваться в сугубо дирижерские, «узко технологические вопросы». Существенное значение имеет отношение педагога к концертмейстеру как к ассистенту, проводнику своих принципов, идей. Концертмейстер – творческий партнер и начинающего дирижера, и преподавателя.

Итак, что же должен уметь пианист-концертмейстер и каковы его роль и функции в индивидуальных занятиях по дирижированию? Прежде всего, он должен быть исполнителем-художником. Профессия концертмейстера немыслима также без владения навыками чтения с листа и транспонирования. Однако и этого недостаточно. Концертмейстер должен уметь самостоятельно работать со студентом над произведениями, уметь играть хоровые партитуры, разбираться в мануальной технике, быть коммуникабельным и уметь строить творческие взаимоотношения и с преподавателем, и со студентом в классе. Таким образом, в деятельности концертмейстера на уроках «Хоровое дирижирование» объединяются педагогические, психологические, творческие функции.

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Казачков С. От урока к концерту / С. Казачков. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. – 344 с.
3. Пигров К. Руководство хором / [ред. К. Б. Птица]. – Москва: Музыка, 1964. – 220 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М., «Радуга», 1987.
5. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М., Музыка, 1996.

НЕОКАЗАХСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В КАЗАХСТАНЕ

Алжанова Бахытгуль Какимовна

**Преподаватель КГКП «Музыкальное училище имени Мукана Тулебаева»
г. Семей**

Данная статья рассматривает вопросы, созревшие перед балетмейстерами, работающие в направлении развития неоказахской хореографии. Сохранение танцевальных традиций, исследование казахского фольклора, совершенствование современных путей пропаганды казахского современного танца являются правильным решением данной проблемы. Фестивали, конкурсы, семинары, балетные спектакли – это череда событий, помогающих расти и изменяться казахской хореографии, которая прочно связана с опытом мирового балета и своими национальными корнями. Хореография Казахстана выступила как самостоятельное явление казахского искусства, владеющая самыми разнообразными стилистическими приемами – от национальной пластики, классического танца и до различных техник современного танца. Плодотворными эти поиски сделали синтез профессиональной школы и традиционного танца. Основной задачей данной работы является поднятие вопросов, касающихся освоения казахского фольклора, посредством современного хореографического языка. На примере мировых хореографических школ доказано, что истинные фольклорные

традиции отражают сущность миропонимания народа и могут стать неиссякаемым источником для дальнейшего развития национальной хореографии.

В настоящее время казахская хореография достигла многого, но несмотря на достигнутое многие вопросы остаются открытыми, такие как:

- нетостаток музыкального материала, для постановок современного казахского танца;
- нехватает нотного материала и литературы о современной казахской хореографии;
- необходимо активизация пропаганды освоения казахского фольклора посредством современного хореографического языка.

Сегодня, несмотря на трудности казахская хореография, накапливая опыт планомерно идет вперед. Появление разных стилей казахской современной хореографии такие, как неоказахская хореография, модерн стали возможными только в суверенном государстве. Развивая хореографию Казахстана нам необходимо активизировать и поднимать этот жанр на международный уровень, сохраняя свои национальные традиции и культуру.

Неоказахская хореография – это обогащение национального танца новыми средствами и формами хореографической выразительности. Мастерство современного хореографа заключается в умении правильно сочетать современные, классические и исконно национальные движения. Необходимо в большей мере использовать национальную, классическую лексику и в меньшей современную. В основе неоказахской хореографии лежит, прежде всего, изучение фольклорно-этнографического материала, владение законами композиции, чувство стиля и все то, что в совокупности создает нужный образ. Стремясь познать, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей балетмейстеры создают новые произведения на основе народных традиций. Только так можно передать последующим поколениям народные черты. Работая в этом направлении, перед хореографами стоит сложная задача - создание самых разнообразных форм народного танца и в тоже время, обрабатывая фольклорный материал, создавать новые произведения, созвучные современному времени, это нужно:

- для сохранения национальной культуры и народного творчества;
- донесения фольклорного материала до зрителей;
- понимания национальной индивидуальности в музыке и в танце;
- для современной творческой интерпретации фольклорного материала;
- внедрения инновационных методов, приближающих к пониманию народной культуры;
- знания законов стилизации народного танца;
- придания народному танцу современного звучания;
- поиска новых форм сведений народного и современного искусства.

Казахские народные танцы никогда не имели четких хореографических правил и канонизированного образа. Чаще всего они исполнялись в форме вольной импровизации, позволявшей посредством определенных стилистических манер выплеснуть эмоциональный, жизнерадостный

темперамент. Затрагивая тему неоказахской хореографии, хочется рассказать о творчестве Анвары Садыковой, которой удалось органично совместить классическую, современную хореографию и национальный казахский танец. Получилось невероятно самобытное и уникальное направление «Неоказахская хореография». Но сам балетмейстер не считает себя основоположником данного направления. «Зарождение этого направления началось в хореографических постановках великих мэтров казахской хореографии Заурбека Райбаева, Дауренбека Абирова, Болата Аюханова», - утверждает Анвара. С целью активизации и пропаганды неохореографического искусства Анвара провела курсы повышения квалификации на тему «неоказахская хореография» по всему Казахстану, а также на базе Музыкального училища имени Мукана Тулебаева города Семей. Талантливейший балетмейстер, профессиональный педагог после семинара оставил не только богатый методический и практический материал, а также интересную информацию о творческой жизни хореографического училища имени А. Селезнева. Параллельно Анвара и съемочная группа киностудии «Казахфильм» снимает документальный фильм об истории казахского танца. Для съемок этого фильма они проехали по регионам Казахстана - Шымкент, Кызылорда, Семей и Нур-Султан. Где воочию увидели, как на местах развивается казахский танец.

Приемственность традиций, освоение казахского фольклора посредством современного хореографического языка – одна из актуальных вопросов современной хореографии. Только сохраняя и оберегая народные традиции, развивая стили и направления мы можем решить одну из главных задач развития казахской танцевальной культуры. В своей статье на примере творческой деятельности балетмейстеров неоказахской хореографии мне хотелось бы подчеркнуть, как преобразается и развивается уровень танцевальной культуры в Казахстане. Доказано многими мировыми хореографическими школами, что только истинные фольклорные традиции отражают сущность миропонимания народа и могут стать неиссякаемым источником дальнейшего развития хореографии. Неоказахская хореография являясь одним из новых современных направлений, сегодня уверенно шагает вперед и радуется казахстанских зрителей творческими успехами.



Творческие работы балетмейстера Анвары Садыковой

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПЕРТУАРА

Солтанова Лейля Каблашевна

Преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных»

Для каждого деятеля искусств, преподавателя специальных дисциплин, учителя музыки, руководителя творческих коллективов во все времена был актуальным вопрос о репертуаре. Что такое репертуар? Согласно материалам из Википедии (свободной энциклопедии) - это список исполняемых произведений. Обычно это набор музыкальных произведений для исполнения конкретным артистом или творческим коллективом в концертах (концертный репертуар) или набор для изучения (учебно-педагогический репертуар).

Исходя из разнообразных целей репертуар можно классифицировать на разные категории: учебный или учебно-педагогический, концертный и конкурсный. При этом нужно помнить, что идейно-смысловое содержание выбранных произведений должно иметь положительное влияние, нести позитивный настрой и способствовать формированию высоконравственной, духовной личности.

Давайте рассмотрим принципы отбора репертуара.

Принцип художественной ценности музыкального материала. Для воспитания личности, прежде всего, важна основа, фундамент, на котором будут выстраиваться современные концепции воспитания. Поэтому важнейшее место при подборе репертуара занимают произведения, обладающие высокими художественными качествами, и завоевавшими общемировое признание.

Педагогический принцип

В процессе изучения музыкальных произведений решается несколько важных задач:

- освоение актуальной техники игры на инструменте, вокала;
- формирование представлений о жанровой специфике, исполнения в различных стилях, разнообразии форм;
- совершенствование навыка начального анализа произведения;
- обогащение музыкально-слуховых представлений.

Принцип разнообразия стилей, жанров и форм изучаемой учащимся музыки. Использование этого принципа позволяет ученикам выработать индивидуальный исполнительский стиль, сформировать собственное отношение к произведению, развить собственную манеру исполнения и значительно увеличить музыкальный кругозор.

Принцип новизны предполагает введение в репертуар музыкальных произведений современных авторов, что позволит учащемуся овладеть стилем исполнения современной музыки, оригинальными методами и приемами исполнения.

Современный репертуар включает огромную палитру народной, в том числе фольклорные и стилизованные обработки народных мелодий, классической музыки, как образец совершенного высокохудожественного мирового искусства составляет базовую основу учебно-педагогического и

концертного репертуара исполнителя любой специализации, а также авангардное звучание, эстрадных и джазовых транскрипций;

Учебный репертуар.

Учебный репертуар имеет следующую структуру:

- Основная учебная программа
- Дополнительная учебная программа
- Вспомогательная учебная программа

В основную учебную программу входят произведения, на материале которых решаются основные задачи учебно-воспитательного процесса: музыкальное мышление, воображение, слух, ритм и т.д.

Дополнительная учебная программа включает в себя произведения для самостоятельного разбора и анализа, чтения с листа, а также для расширения музыкально-слуховых представлений. В дополнительную программу также входят произведения ознакомительного характера, не предназначенные к выучиванию наизусть и не требующие полной завершенности работы.

Вспомогательная учебная программа состоит из произведений больше технического характера, для развития и закрепления навыков исполнительства: миниатюры, этюды, фрагменты произведений и пр.

Музыкант, как личность, формируется из множества взаимосвязанных компонентов: это и художественный вкус, техническое совершенство, эмоциональность, творческого мышления. Именно поэтому, для педагога, подбор репертуара для каждого ученика является важнейшей задачей. Именно на базе репертуара будет формироваться творческая индивидуальность и самодостаточность.

Для полноценного развития ученика, очень важно учитывать психофизические факторы, и это является главным критерием при подборе репертуара, т.к. это позволит создать условия для развития навыков и умений. Возможности восприятия учащихся, физическая готовность, соответствие смыслового содержания, предполагают включение в репертуар произведений разной степени сложности, как от соответствующих возможностям, так и сложных, опережающих возможности. Нужны и «легкие» произведения для переключения внимания и снятия напряжения.

Концертный репертуар формируется из учебного. Здесь учитывается множество нюансов, как самого исполнителя, так и особенности зрительской аудитории и концертного зала.

При отборе концертного репертуара нужно учитывать несколько факторов:

1. Возможности и уровень зрителей. Необходимо очень хорошо знать особенности аудитории в зале, насколько зрители готовы к восприятию той или иной музыки. Здесь важен характер и регламент мероприятия, хронометраж (детский концерт, праздничный, филармонический, сборный, индивидуальный и т.д.);
2. Акустические особенности сцены. От особенностей сцены и зала в целом будет зависеть как прозвучит и соответственно как воспримется произведение.

Нужен ли микрофон и колонки, куда лучше поставить инструмент, откуда лучше выходить, особенности освещения;

3. Личные качества и предпочтения исполнителя. При выборе репертуара для концерта или экзамена всегда важно оценивать уровень готовности и надежности при выступлении. При определении сложности, необходимо учитывать особенности и возможности публичного исполнения. Учащиеся с высокой надежностью могут максимально реализоваться на выступлении, а некоторые, даже показать более высокие результаты, получая от зрителей необходимую им поддержку, даже при слабо подготовленной программе. Напротив, учащиеся с низкой надежностью, даже при отличной подготовке, на сцене могут показать более низкие результаты, будучи не в состоянии контролировать свое волнение. В таких случаях произведения лучше подбирать более легкого уровня, чтобы ученик чувствовал себя более уверенно.

Конкурсный репертуар отличается от учебного и концертного, что обусловлено спецификой конкурсов. Здесь также существуют определенные требования:

1. Соответствие положению конкурса.
2. Соответствовать возрасту и уровню.
3. Должен демонстрировать сильные стороны исполнителя - индивидуальный стиль, оригинальность трактовки, уверенность и настойчивость.
4. Ориентация на положительную реакцию жюри и зрителей - экспрессия, яркость, темперамент, компактность, виртуозность, гибкость и пр.

Важность выбора репертуара, помимо развития профессиональных и индивидуальных качеств, несет в себе социальную функцию и должен всегда отвечать веяниям времени и современным тенденциям, быть актуальным и соответствовать запросам общества. Здесь можно выделить основные функции репертуара:

1. Социальная - популяризация направления, жанра, ответ на поставленные социальные вопросы и реакция на события и проблемы.
2. Индивидуальная - развитие профессиональных качеств - память, слух, воображение, моторику и т.д.
3. Высокохудожественная ценность, как приобщение к высоким стандартам искусства.
4. Доступность и осваиваемость.
5. Разнообразие как по содержанию, так и по форме.

Проблема выбора репертуара связана с индивидуальными особенностями музыканта-исполнителя – стиль, темперамент, уровень подготовки, личные предпочтения. Задача каждого педагога - найти наиболее приемлемое соотношение, по степени сложности и разнообразию произведений.

Очень часто, к сожалению, распространена практика приспособления репертуара под ученика. Якобы, ученику нужно давать для разучивания наиболее доступные произведения, т.к. он их быстро выучит и соответственно лучше исполнит. Или напротив, крайнее разнообразие репертуара, включающее в себя заведомо сложные для освоения произведения. В этом случае

происходит обратное - ученик вынужден приспосабливаться под репертуар. Данные подходы не способствуют всестороннему развитию ученика. В первом случае развиваются только отдельные навыки, во втором - у ученика пропадает мотивация в результате неуспеха.

Правильное понимание принципов отбора репертуара способствует непрерывному профессиональному и личностному росту ученика.

Большой интерес, для более глубокого понимания соответствия произведения индивидуальным особенностям исполнителя, также представляет некоторое личностное сходство между композитором и исполнителем. В любом произведении угадывается личность композитора, и чем более восприимчив исполнитель к художественному замыслу произведения, тем точнее и глубже он воспринимает произведение. И здесь важно учитывать такой фактор, как **тип мышления**.

Музыкальный образ в **образном мышлении** имеет яркий, экспрессивный характер, эмоциональной картины. Такие яркие произведения отличаются, обычно, повышенной мобильностью, что требует от исполнителя хорошей эмоциональной и образной памяти. Эти особенности должны учитываться при выборе произведения.

Музыканты с **логическим типом** мышления предпочитают произведения философского плана, интеллектуальные, т.к. для них важно проанализировать произведения, сравнить и логически обосновать. Для музыкантов с логическим мышлением важен структурированный образ, поэтому им удастся в полной мере передать замысел философских произведений и раскрыть суть духовной музыки.

Если **эмоционально-образный** тип мышления предпочитает сложные ритмические рисунки, то **логический** тип лучше справится с произведением из разных по темпу частей. Сложность исполнения философских произведений заключается в единстве формы при исполнении темповых соотношений.

При выборе репертуара следует учитывать, помимо прочего, темперамент и экспрессивность исполнителя. Чем выше эмоциональность и реактивность, тем более доступны произведения с контрастной динамикой, агогикой и эмоциональными состояниями. И тем менее темпераментен исполнитель, тем ближе ему статичная, спокойная музыка.

Помимо темперамента и типа мышления большую роль играет состояние нервной системы. Музыканты со слабой нервной системой не в состоянии исполнить на соответствующем уровне произведения, предполагающие эмоциональный накал и мощь звука. Им ближе эмоционально тонкие, чувственные, небольшие по объему произведения, требующие тонкости и чувственности. Они склонны точно следовать указаниям в партитуре, соответствовать авторскому замыслу. Тем, у кого «крепкие нервы», близки масштабные, сложные произведения, с мощным звучанием и большим эмоциональным диапазоном. Такие исполнители часто привносят собственное видение в исполнение, часто игнорируя указания автора.

Основная направленность музыкальной педагогики - воспитание личности, способной ставить и решать многоплановые творческие задачи, и выполнение

данных рекомендаций может служить для более интенсивного и разнообразного развития учащихся. Понравившееся произведение осваивается быстрее и легче, а успехи повышают мотивацию. Вместе с тем, репертуар должен быть составлен по степени повышения трудностей, для повышения профессионального уровня ученика.

Исходя из вышесказанного, можно выделить основные критерии подбора репертуара:

1. Тщательный, научно-обоснованный выбор каждого произведения.
2. Соответствие уровню исполнителя и потребностям.
3. Новизна, техническая и смысловая доступность в опережающем развитии.
4. Дифференцированный подход
5. Высокохудожественная ценность и разнообразие репертуара.

Литература

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D1%80>
2. http://www.rusnauka.com/15_NPN_2013/MusicaAndLife/1_136777.doc.htm
3. <https://www.claviercompanion.com/article-details/repertoire-swaps-achieving-diversity-and-inclusion-through-an-effective-repertoire-selection-device>
4. <https://infourok.ru/o-proekte>

«ОБЗОР НОВЫХ НОТНЫХ СБОРНИКОВ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ФОРМИРОВАНИЯ ОРИГИНАЛЬНОГО УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА ПИАНИСТА»

Евстифеева Маргарита Ивановна

**педагог ступени дополнительного образования КГКП «Восточно-
Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев
Абдуллиных» управления образования ВКО**

В современных условиях для повышения мотивации учащихся музыкальных школ возникает необходимость в разработке новых подходов и методик, а также в обновлении педагогического репертуара, отвечающего психологическим запросам и мировоззрению современного ученика. Если ребенок относится к учебе равнодушно, его не получится учить и вложить в него глубокие знания, привить необходимые навыки и умения. Поэтому первостепенной является задача по формированию и развитию у ребёнка устойчивой положительной мотивации к учебной деятельности. Процесс обучения должен обеспечивать самореализацию, приносить удовлетворение, повышать самооценку. В связи с этим педагоги ищут пути обновления содержания обучения, позволяющему учить детей с различным уровнем способностей и учитывая запросы их родителей.

Поистине, необозрим современный фортепианный репертуар детской музыкальной школы. Он включает в себя произведения классиков всех времен,

обработок фольклорных песен, переложений саундтреков из фильмов и композиций для исполнения на синтезаторе. Сохраняя свой классический “золотой” фонд, как фундаментальную основу, педагогический репертуар постоянно обновляется. Основные источники его пополнения - это сочинения современных композиторов, создаваемые специально для детского исполнения, обработки эстрадных хитов, переложения эстрадных произведений, а также новые публикации пьес старинных мастеров. Благодаря наличию интернета это сделать стало гораздо проще, чем в недалеком прошлом. Да и новые нотные сборники различных типографских издательств радуют нас произведениями современных авторов.

Одной из важнейших задач начального периода обучения является приобщение ребенка к музыке. Необходимо вызвать интерес к обучению, любознательность и желание играть на фортепиано. В свете современных тенденций образования приоритетную роль играет образность, яркость и доступность музыкального учебного материала. В наше время многие композиторы создают нотные сборники и учебные пособия для юных пианистов. Иногда педагоги просто не успевают познакомиться со всеми новыми изданиями и музыкальными произведениями, выходящими в свет из-под пера современных композиторов. Поэтому цель данной статьи - обзор и презентация некоторых авторских сборников фортепианных сочинений.

Ольга Александровна Геталова — известный петербургский педагог, автор многих музыкальных пособий для детских музыкальных школ. Многие годы преподает в детской музыкальной школе искусств г. Гатчины. Ее авторские сборники - «В музыку с радостью», «Веселый слоненок», «Летом в деревне», «Секреты Дилидона» - сразу же завоевали признание педагогов и юных исполнителей.

Альбом для детей «Летом в деревне» Ольги Геталовой ориентирован на младших учеников (первые 3-4 года обучения) и представляет собой цикл пьес, объединенных общим сюжетом. Это целая история про каникулы в деревне, включающая в себя музыкальные портреты, пейзажи, жанровые зарисовки. Пьесы разнохарактерные, методически полезные, удобные для исполнения, компактные (дети редко любят разучивать длинные произведения), музыкальные образы близки и понятны им. Использована краткая словесная программа для каждой пьесы, которая поможет ребенку ярче представить характер исполняемой музыки, вызвать нужные ассоциации. Рисунки, которые можно раскрашивать, также помогают наглядно выполнить эту задачу. В этих пьесах ставятся различные исполнительские задачи: работа над перекрещиванием рук, гаммообразными движениями, альбертиевыми басами, трелями, выразительностью интонации, звуковой красочностью и другие. Особое внимание уделяется применению педали, ее связующей и колористической роли. Яркие музыкальные образы доставят удовольствие детям.

У Ольги Геталовой есть и другие, не менее интересные, авторские сборники: «Учусь импровизировать и сочинять», «В лунном сиянье», «Большая

музыка — маленькому музыканту», «Обученье без мученья», «Мамины песенки».

Композитор и педагог Завальный Валерий Ананьевич преподает в Елецком государственном университете. Кандидат педагогических наук (2001). Профессор кафедры хорового дирижирования и музыкальных инструментов (2007). Написал более 300 произведений инструментальной музыки (для баяна, аккордеона, фортепиано) и вокальной (песни, романсы). Автор оригинальной методики музыкального воспитания младших школьников, многих сборников.

Сборник пьес для фортепиано «Елецкие узоры» Валерия Завального вышел в свет в 2003г (Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС). Фортепианные пьесы, представленные в сборнике, разнообразны по жанру и внутреннему содержанию, просты по форме и гармоническому языку. «Соната в старинном стиле» - является своеобразной данью уважения традициям классического наследия прошлого, навевающая оптимизм мелодий Моцарта. Пьесы сборника могут быть использованы в педагогическом репертуаре для учеников средних и старших классов.

Композитор Пьянков Валерий Васильевич с 1983 году работает старшим преподавателем на кафедре композиции и инструментовки РАМ им. Гнесиных. В.В.Пьянков – постоянный участник российских и международных фестивалей, лауреат всероссийских конкурсов хоровой музыки и песни, председатель жюри Всероссийского конкурса детского творчества «Волшебная лира» (номинация «композиция»).

В 2003 году в издательстве «Владос» был напечатан авторский сборник Валерия Пьянкова «Фортепианные пьесы для детей». В него вошли произведения для учащихся младших и средних классов детской музыкальной школы. Живописными зарисовками представлена сюита «Лето в Карелии». Отдельные пьесы могут быть использованы для развития навыков музыкального восприятия.

В многоцветной палитре музыкальной культуры России видное место принадлежит произведениям ростовского композитора Юрия Андреевича Весняка. Его композиторское дарование ярко проявилось в различных жанрах. Фортепианные пьесы Ю. Весняк создавал в течение более чем двух десятилетий, однако, они долгое время оставались известными сравнительно узкому кругу родных и знакомых. По признанию автора, он долгое время был убежден в том, что «эти миниатюры заключают в себе слишком личные размышления и переживания, которые вряд ли смогут по-настоящему взволновать слушателей». Однако со временем его музыка обрела признание и завоевала популярность в более широких кругах слушателей. Сам Юрий Весняк считает фортепианную музыку приоритетом в своем творчестве.

В 2005 - 2006 годах появилось множество изданных альбомов: «Капли на стекле», "Благодарение", «Пьесы для фортепиано в 4 руки», «Мотылек», «Карлсон», Концертные пьесы, Пьесы для ф-но в 4руки старшие классы ДМШ. Концертный размах и виртуозность («Наваждение», Токката) мирно соседствуют у Ю. Весняка с «салонной» чувствительностью (баллада «Не уходи...»), «Актриса») и «детскими» фантазиями (вальс «Диана», «Сказочка»). А

"примирает" эти крайности пьеса "Благодарение" - возвышенный монолог художника, средоточие его сокровенных "мыслей о вечном".

Эмоциональность, приверженность щедрому, бьющему через край, мелодизму - вот отличительные черты музыки Ю. Весняка. Наш современник умеет хранить верность заветам великих мастеров, не поступаясь своей самобытностью.

Молодой современный композитор, уроженец города Иваново, Тимур Романович Максимов внес свежую струю в репертуар учащихся школы. Многие преподаватели открыли для себя новизну и то великолепие, которое невольно завораживает и очаровывает с первых нот.

Жизнь заставила его перебраться в Москву в поисках работы. Получив серьезную травму позвоночника, вплотную занялся композиторской деятельностью, чтобы реализовать себя. По отзывам слушателей это необыкновенно светлый и скромный молодой человек, а в музыке столько изящества, грации, легкости, что многие уже сравнивают его с Моцартом. Тимуром Максимовым написаны уже три сборника пьес для фортепиано, недавно вышел в свет четвертый. Пьесы покоряют своей доступностью, легкостью прочтения нотного текста, могут быть использованы в работе с учащимися разного возраста. Детям нравятся эти небольшие пьесы с изящной запоминающейся мелодией и ненавязчивым аккомпанементом, с некоторым налетом светлой грусти. К тому же их не составляет труда исполнить на синтезаторе в сопровождении ритмической поддержки ударной группы.

Сборник пьес «В РИТМЕ ВАЛЬСА» для учащихся младших, средних и старших классов вышел в свет в городе Иваново в 2018г как учебно-методическое пособие для ДМШ. Вальсы молодого российского композитора покоряют сердца слушателей и исполнителей разных возрастов. Яркие и солнечные, легкие и воздушные, иногда задумчивые и печальные – они улучшают настроение и доставляют огромное удовольствие всем, кто желает прикоснуться к прекрасному миру вальсовой музыки. Различная степень сложности произведений сборника позволяет использовать его как маленьким пианистам, так и ученикам средних и старших классов. Кроме того, все вальсы – прекрасный материал для домашнего музицирования и расширения навыков чтения нот с листа. Сборник содержит 22 вальса. Пьесы расположены в порядке возрастания уровня сложности. Издание дополнено черно-белыми иллюстрациями для раскрашивания, а также стихами и песнями о вальсе, которые могут оказать помощь педагогам в подготовке внеклассных мероприятий, посвященных танцевальной музыке.

Быстро завоевали популярность и пьесы из других сборников Тимура Максимова: «Дождик», «Гном», «Венеция» и другие.

Произведения Новгородского композитора Владимира Виленовича Коровицына уже более 10 лет исполняются и нравятся детям и взрослым. В его музыке живут эмоциональная открытость, бесхитрость, внутренняя приподнятость, мечтательность и детская непосредственность, то есть раскрывается мир детства. Он является лауреатом Международных конкурсов, членом Союза композиторов России. В его творческом багаже – музыка разных

жанров: для хора, для камерного и симфонического оркестров, вокальная и инструментальная музыка.

По словам специалистов, его музыка отличается особой мелодичностью, современностью интонаций, тонкой гармонизацией, изысканной пианистичностью, удобной для пальцев фактурой. Его музыкальный язык чрезвычайно демократичен, доступен и самым маленьким учащимся, и подросткам, и взрослым.

Владимир Коровицын - автор девяти сборников для фортепиано: «Детский альбом», «Радуйся солнцу», «Музыкальное путешествие по странам Западной Европы», «Исполнение желаний», «Искорки радости», «Самый прекрасный в мире принц» и другие.

Пьесы, представленные в сборнике «Детский альбом», являются хорошим пополнением учебного репертуара юных пианистов младших и средних классов. Сборник содержит отрывки из фортепианных циклов композитора: «Русская тетрадь», «Джазовая коллекция», «Обаяние ушедших эпох». Программность пьес будит детскую фантазию, стимулируя работу над развитием образа. Ярко выраженный мелодизм, современная гармония, удобная пианистическая фактура - все это делает предложенные произведения привлекательными для изучения учащимися и педагогами.

Пьесы из всех представленных выше фортепианных сборников могут быть использованы в концертных выступлениях учащихся, по ним могут проводиться отчетные концерты и классные часы для различной аудитории, в том числе и для рекламы фортепианного искусства. Например, сборник Ольги Геталовой «Летом в деревне» весь целиком удобен для этой цели.

Одна из задач Детских музыкальных школ – осуществлять духовно-нравственное воспитание детей. И независимо от того, какую профессию выберет ребенок во взрослой жизни, будет ли в будущем великим исполнителем, или просто любителем, – одна из главных задач педагога: воспитание разносторонне-развитой личности. Профессионализм педагога, участие родителей, создание художественной атмосферы в классе – все это должно способствовать формированию заинтересованного отношения учащихся к музыке, осознанию её как значительного и необходимого явления в духовной жизни людей.

Все знания детям необходимо преподносить по возможности в яркой, интересной форме. И большую роль в этом процессе играет репертуар – важнейший фактор в воспитании устойчивого интереса ученика к музыке и основа методики обучения. А знакомство с новыми композиторами, создающими исполнительский репертуар, дает возможность педагогу идти в ногу со временем, открывая для себя и для учеников современные тенденции фортепианного искусства. Работа педагога с репертуаром открывает широкие возможности для самореализации, для поиска новых креативных форм и методов обучения.

Список литературы:

1. Евдокимова А.А. О механизме отражения эмоциональных состояний в музыке // К методике проблемного анализа музыки. Горький, 1983. — С. 5-22.
2. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие: Проблема адекватности: Автореф. дис. . докт. искусствоведения. — М., 1997. — 36 с.
3. Лебедева В. В. Детский программный фортепианный цикл в русской музыке // Музыкальная академия. 2008. - № 1. - С. 181-190.
4. <https://www.livelib.ru/book/1000022030-fortepiannye-pesy-dlya-detej-valerij-pyankov>
5. https://www.compozitor.spb.ru/our-autors/?ELEMENT_ID=37173
6. <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/03/23/tvorchestvo-vladimira-korovitsyna>
7. <https://eletsmuseum.ru/elec-muzykalnyj-10/>
8. <https://www.facebook.com/groups/675617463349007/>

МАЗМҰНЫ - СОДЕРЖАНИЕ

№	Автор	Мақала атауы / Название статьи	Бет/ Стр.
1.	Какиев Арыстанбек Оразович	Ұстаз рухына тағзым	3
2.	Дюсупова Альмира Оралбековна	Память сердца...	5
3.	Романова Наиля Викторовна	Жизнь, музыка, судьба...	8
4.	Григорьева Светлана Викторовна	У истоков теоретического отделения	13
5.	Каримова Зарина Талгатовна	Рамазан Бапов. Вклад в развитие казахского балета	16
6.	Туктасинова Айнур Амангельдықызы	Сценическая музыка в творчестве Армана Жайыма	19
7.	Турманова Бакыт Турлановна	Серікжан Абдинуровтың вокалдық шығармашылығының ерекше қырлары	23
8.	Пошелюжная Елена Анатольевна	Коряковцева Людмила Сейткамаловна Танец длиною в жизнь	29
9.	Алипова Махаббат, Никишина Людмила Валентиновна	Музыкально – литературная композиция из цикла «История жизни замечательных людей. Абай»	32
10.	Ес Мереке Канатовна	Особенности исполнительской манеры В.М.Ткача	37
11.	Ахметова Нұрбану Қанатқызы	Омархан күйші – саумал шертпенің мұрагері	41
12.	Радчук Ольга Владимировна	Использование методики Золтана Кодаи на уроках сольфеджио	45
13.	Калиева Куралай Балгобаевна	Шығыстан шыққан сазгер	48
14.	Мукушева Гульмира Курабаевна	Исполнительское и педагогическое мастерство Герша Геллера и его роль в формировании классической школы игры на саксофоне в Казахстане	51
15.	Орёл Виктор Андреевич	Особенности работы в классе струнного ансамбля	55
16.	Малаева Дуйсехан Илебаевна	Қазақ халқының дәстүрлі ән өнері тарихынан	59
17.	Плотникова Анна Георгиевна	Особенности профессиональной деятельности концертмейстера в	61

		классе валторны и флейты	
18.	Абильдина Нургайша Олжабаевна	Қазақ халқының қобыз өнерінің тарихы	64
19.	Барабанов Александр Иванович	Работа над звукоизвлечением – один из главных аспектов в исполнительской практике (в помощь педагогам ДМШ, музыкальных и педагогических колледжей)	67
20.	Бедарева Наталья Петровна	Воспитание навыков взаимодействия учащегося с концертмейстером на уроках специальности	72
21.	Бактиярова Марина Владимировна, Миськив Ольга Николаевна	Подготовка и чтение нотного текста на уроках фортепиано	74
22.	Мадьярова Замира Тлеувна	Методика формирования самостоятельной деятельности у учащихся на начальном этапе обучения по классу баяна, аккордеона	77
23.	Токтарова А., Даукенова А., Курепина Регина Валерьевна	Специфика работы над аккомпанементом как актуальной проблемой в курсе обязательного фортепиано для учащихся оркестрового отделения в профессиональном музыкальном образовании	80
24.	Сулейменова Альмира Рафиковна	Организация самостоятельной работы струнника	85
25.	Шаламова Александра Сергеевна, Родионова Ирина Ивановна	Роль музыкального образования в формировании и развитии личности ребёнка	88
26.	Величкина-Давлетчина Екатерина Николаевна	Развитие навыка самостоятельной работы и творческой активности учащихся по классу скрипка	91
27.	Шаламова Александра Сергеевна, Бедарева Наталья Петровна	Профессиональная подготовка музыкантов инструментальных специальностей	94
28.	Денисова Оксана Викторовна	Формирование и развитие творческого воображения и мышления учащихся ДМШ на	96

		начальном этапе обучения посредством использования игровых технологий.	
29.	Курепина Регина Валерьевна	Из опыта работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов	101
30.	Абуталипов Арман Мухтарович	Основные этапы работы над музыкальным произведением	105
31.	Кайыпова Мадина Маратовна	Кобыз и первые шаги в изучении инструмента	108
32.	Кунафина Қарлығаш Хасейнқызы	Композитор Сәуле Тұяқованың авторлық интерпретациялары мен көркемдік аспектілері	112
33.	Молчанова Оксана Александровна	Проблема интерпретации музыкального произведения в исполнительской практике учащегося ДМШ	115
34.	Романова Наиля Викторовна	О проблемах и развитии пианистических навыков на теоретическом отделении	118
35.	Мужчиль Марина Дмитриевна	Основные модели программ музыкально-эстетического воспитания	121
36.	Команок Юлия Васильевна	Критериальное оценивание концертного выступления учащегося как необходимость современного музыкального образования.	126
37.	Русакова Ольга Борисовна	Проблема сценического волнения (из опыта работы)	130
38.	Какиева Айнур Кабылкайрқызы	Непрерывность обучения – как условие подготовки высокопрофессионального и социально успешного специалиста сферы искусства и культуры	133
39.	Парфирьева Тамара Петровна	Специфика работы преподавателей класса флейты в условиях дистанционного обучения	135
40.	Косачева Елена Сергеевна	Правильная организация самостоятельной работы студента-пианиста как основной фактор решения проблемы прокрастинации	139
41.	Родионова Ирина Ивановна	Вопросы музыкальной педагогики и психологии в работе преподавателя специальных дисциплин	143

42.	Михайлова Светлана Юрьевна	Музыкальное образование как компонент становления успешной личности	147
43.	Харламова Елена Анатольевна	«Использование информационно-коммуникационных технологий как средство развития познавательной активности»	150
44.	Сарсенбаева Альмира Ануаровна	Воспитательный аспект внеклассной работы и уроков словесности	154
45.	Величко Марина Викторовна	Проектная технология в процессе подготовки педагога-хореографа	156
46.	Выходцева Наталья Александровна, Арутюнян Елена Генриховна	«Классификация наиболее актуальных ошибочных действий в работе с учащимися в классе «Обязательного фортепиано»	161
47.	Богатырёва Ольга Николаевна	Чемпионат «Worldskills» - площадка повышения уровня профессиональных навыков	164
48.	Землянская Лариса Николаевна	Актуализация навыков чтения с листа в условиях дополнительного образования	168
49.	Росина Елена Афанасьевна	К вопросу о роли педагога в формировании личности музыканта.	173
50.	Байбурина Гульнази Мухаметкалиевна	Научно-исследовательская работа студентов училища как компонент профессиональной подготовки будущих специалистов	176
51.	Жакакова Анар Садыркуловна	Некоторые аспекты формирования учебной мотивации студентов	179
52.	Трубачева Людмила Викторовна	Современные принципы педагогической техники	184
53.	Булатова Динара Булатовна	Оқушыларға кәсіби бағдар беруде ұстаздарға артылатын жауапкершіліктің маңыздылығы	188
54.	Дерига Татьяна Михайловна	Место дисциплин дирижёрско – хорового цикла в подготовке будущего музыкального руководителя	192
55.	Абдина Жамиля Сергазыевна	Тема музыки на уроках литературы	196
56.	Юлтыева Ольга Юрьевна	Искусственные лады в современной академической музыке на примере собственных сочинений	199
57.	Штрауб Ольга	Некоторые психологические	205

	Александровна	аспекты работы в специализированных классах	
58.	Есембаева Зауреш Тябкеновна	Таксономия Б. Блума в курсе Музыкальной литературы	208
59.	Наурызбаева Перизат Жанболатовна	Музыкальная педагогика: Методы музыкального исполнительства на современном этапе работы над музыкальным произведением	211
60.	Есильканова Марина Леонидовна	Понимание современного танца в отечественной хореографической педагогике	215
61.	Тимофеева Елена Геннадьевна	Образовательные возможности практико-ориентированного обучения музыкально одаренных детей в условиях ДМШ	219
62.	Ахметова Дана Камбаровна	Особенности изучения иностранного языка у студентов колледжей	223
63.	Багриенко Оксана Григорьевна	Влияние сетевого взаимодействия на социокультурную среду образовательной организации	227
64.	Литовка Елена Григорьевна	«Актуальность тестовых заданий на уроках теории музыки»	230
65.	Сидоренко Светлана Евгеньевна	Роль и функции концертмейстера в классе хорового дирижирования	235
66.	Алжанова Бахытгуль Какимовна	Неоказахская хореография в Казахстане	238
67.	Солтанова Лейля Каблашевна	Современные тенденции в формировании репертуара	241
68.	Евстифеева Маргарита Ивановна	Обзор новых нотных сборников в свете современных тенденций формирования оригинального учебного репертуара пианиста	245

**ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер
атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК**

**КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных
артистов братьев Абдуллиных» Управления образования ВКО**

Валентин Георгиевич Макшаевтың 90 жылдығына арналған
«ПЕДАГОГИКА, ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІ
МӘСЕЛЕЛЕРІ» атты

Республикалық ғылыми-практикалық конференциясының
МАТЕРИАЛДАР ЖИНАҒЫ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Республиканской научно-практической конференции,
посвященный 90-летию Валентина Георгиевича Макшаева
«ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И МЕТОДИКИ
ПРЕПОДАВАНИЯ»

Ответственный за печать Т. Л. Прокошкина

Ответственный за выпуск Т. Л. Прокошкина

Подписано в печать 19.04.2022 Формат 60х84/16 Усл.-печ.л. 16
Уч.изд.л. 16,49 Тираж 14 экз. Заказ 1614 Цена договорная



Отпечатано ТОО «ВКПК АРГО»
070003, г. Усть-Каменогорск, ул. Потанина 14 оф. 309.
тел 8(7232) 766-247