

**Қазақстан Республикасы білім және ғылым министрлігі
М. Қозыбаев атындағы Солтүстік Қазақстан
мемлекеттік университеті
Педагогика факультеті
Министерство образования и науки Республики Казахстан
Северо-Казахстанский государственный университет имени М. Козыбаева
Педагогический факультет**

**«Музыкалық білімінің және мәдени-тынығу саласының даму
болашағы мен тенденциялары»
аймақтық ғылыми-тәжірибелік семинар
М А Т Е Р И А Л Д А Р Ы**

**М А Т Е Р И А Л Ы
регионального научно-практического семинара
«Тенденции и перспективы развития
музыкального образования и
культурно-досуговой сферы»**

УДК 78
ББК 85.31

М.90

Рецензенты:

Кашенева Р.А. к.п.н., доцент, директор ГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля»

Иманов А.К. – к.п.н., доцент, и.о.декана Педагогического факультета СКГУ им.М.Козыбаева

В сборник вошли материалы Регионального научно-практического семинара «Тенденции и перспективы развития музыкального образования и культурно-досуговой сферы».

В статьях сборника рассматриваются проблемы и перспективы развития музыкального образования, культурно-досуговой сферы в Северном регионе, связанные с подготовкой бакалавров сферы музыкального образования и услуг, определяют теоретические, методические и практические пути решения данных вопросов.

Сборник адресован студентам, преподавателям и магистрантам музыкально-педагогических и культурно-досуговых специальностей, учителям общеобразовательных школ и школ искусств, Домов культуры, Центров досуговой деятельности, методистам и музыкальным руководителям детских садов, а также всем интересующимся проблемами культурно-досугового и музыкального образования.

Р.С. Ответственность за содержание статей несут авторы.

УДК 78
ББК 85.31

Редакционная коллегия:

Колесникова Г.А. – к.п.н., член-корр. МАНПО, доцент, зав. кафедрой «Музыкальные дисциплины» ПФ СКГУ им. М. Козыбаева

Кулжанова Ж.Ж. – магистр педагогики, ст. преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины» ПФ СКГУ им. М. Козыбаева

Жукова Т.В. – магистр педагогических наук, ст.преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины» ПФ СКГУ им. М. Козыбаева

ISBN 978-601-322-164-2

© Группа авторов

© Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, 2018.

ТВОРЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ В ОПРЕДЕЛЕНИИ ИМЕН, ВНЕСШИХ ВЕСОМЫЙ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ХОРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Колесникова Г.А.

*(к.п.н., член-корреспондент МАНПО, доцент, кафедра «Музыкальные дисциплины»,
Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)*

Объявив о начале «Третьей модернизации Казахстана», наш Президент Н.А. Назарбаев определил «Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода.

Новая модернизация не должна, как прежде, высокомерно смотреть на исторический опыт и традиции. Наоборот, она должна сделать лучшие традиции предпосылкой, важным условием успеха модернизации. История и национальные традиции должны быть обязательно учтены.

Это платформа, соединяющая горизонты прошлого, настоящего и будущего народа. Наши национальные традиции и обычаи, язык и музыка, литература и свадебные обряды, – одним словом, национальный дух, должны вечно оставаться с нами.

Мудрость Абая, перо Ауэзова, проникновенные строки Джамбула, волшебные звуки Курмангазы, вечный зов аруаха – это только часть нашей духовной культуры» [1].

В настоящее время в Казахстане осуществляется активный поиск путей совершенствования системы образования на основе общечеловеческих и национальных образовательных ценностей. Музыкальная культура любого народа содержит в себе огромный нравственный потенциал, а образование как часть культуры призвано сохранить все лучшее, наследовать духовные ценности. Происходящая сегодня переоценка исторических событий и фактов на уровне столиц и регионов, даёт возможность рассмотрения историко-педагогических процессов, которые вносятся в развитие педагогической науки в современных условиях ее существования. Институт музыкально-педагогического образования во все времена сохранял историко-педагогические традиции, имеющие своим основанием высокие ценности и идеалы.

Северный Казахстан имеет особое географическое положение и историческое прошлое, которые не могут не влиять на современные процессы ее развития. Стихийная глобализация мирового образовательного пространства заставляют по-новому переосмысливать общечеловеческие, транскультурные ценности, оценивать вклад отдельных педагогов в развитие музыкального образования региона. В связи с этим накопленный педагогический позитивный опыт прошлого вызывает потребность всестороннего научного осмысления.

Велико и воспитательное воздействие исторических педагогических процессов, изучая которые, мы соприкасаемся с мощью педагогической культуры, усваиваем всю силу и непоколебимость педагогических идеалов, вдохновляющих многие поколения педагогов. Сами биографии подвижников образования и просвещения содержат богатейший педагогический потенциал.

В своей статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» Глава государства отмечает, что «Никакая модернизация не может иметь место без сохранения национальной культуры.

Особое отношение к родной земле, ее культуре, обычаям, традициям – это важнейшая черта патриотизма. Это основа того культурно-генетического кода, который любую нацию делает нацией, а не собранием индивидов» [2].

Для того, чтобы мир узнал о достижениях Казахстана в сохранении и развитии национальной культуры Президент предложил «реализовать еще один проект – «Современная казахстанская культура в глобальном мире». И далее в тезисах он

раскрывает сущность своей идеи. «Речь идет о том, чтобы мир узнал нас не только по ресурсам нефти и крупным внешнеполитическим инициативам, но и по нашим культурным достижениям. О чем должна пойти речь в этом проекте?

Первое – нужен целевой подход, чтобы отечественная культура зазвучала на шести языках ООН: английском, русском, китайском, испанском, арабском, французском.

Второе – это должна быть именно современная культура, та, что создана и создается нашими современниками.

Пятое – огромная роль всей нашей творческой интеллигенции, в том числе Союза писателей и Академии наук, университетов и общественных организаций.

Что из нашей современной культуры должно продвигаться в мире?

Это очень серьезная и трудоемкая работа, которая включает не только отбор лучших произведений национальной культуры, но и презентацию их за рубежом.

Это и огромная переводческая работа, и специальные методы продвижения наших культурных достижений – книг, пьес, скульптур, картин, музыкальных произведений, научных открытий и т. д.

В-шестых, я предлагаю направить внимание общества на современность, на историю наших современников. Это можно реализовать в проекте «100 новых лиц Казахстана».

История Независимости – это всего лишь четверть века. Но какая! Исторический масштаб свершений не вызывает сомнений. Однако часто за рядом цифр и фактов не видно живых человеческих судеб. Разных, ярких, драматических и счастливых.

Проект «100 новых лиц Казахстана» – это история 100 конкретных людей из разных регионов, разных возрастов и национальностей, которые добились успеха за эти стремительные годы».

Анализируя многочисленные исследования по проблеме взаимоотношения личности и культуры, личности и общества, исследователи отмечают, что личность выступает в четырех аспектах: как продукт культуры; потребитель культуры; производитель культуры; транслятор культуры. Творчество обусловлено не только талантом и гением его создателей, но и культурной обстановкой того или иного периода развития общества. Социализация личности также происходит через осмысление культурных процессов в обществе. Именно культурой определяются основные смысло-жизненные ценности: отношение к жизни и смерти, добру и злу, любви и ненависти, которые усваиваются в процессе социализации и в институтах социализации.

Проведенный анализ научной литературы позволил нам выделить основные качества творческой личности, определяющие уровень ее вклада в культуру: креативность, стремление к оригинальности, интерес к новому, отрицание обычного; высокий уровень знаний, умение и желание анализировать явления, сравнивать их; стойкий интерес к определенной работе, сравнительно быстрое и легкое усвоение теоретических и практических знаний; самостоятельность в мышлении и творческой деятельности.

Таким образом, творческая личность, находящаяся в культурном поле, обладает креативностью и рождает творческий продукт, который может пройти при определенных условиях - инновация, культурное наследие и традиция.

Музыкально-образовательная и музыкально-просветительская деятельность в XX веке на территории Северного Казахстана тесно связана с деятельностью двух ведущих хоровых коллективов региона: Камерного хора северо-казахстанской областной филармонии, который был создан на основе хоровой капеллы Дома учителя - руководителем которой на протяжении 50 лет являлся В.М. Кардашов и Хора ветеранов, которым руководит И. А.Мищенко на протяжении 40 лет. В. М. Кардашов и И.А. Мищенко внесли большой вклад в развитие хоровой культуры и исполнительства северного региона; обогащая своими знаниями учащихся и население; устанавливая взаимосвязи истории, хоровой культуры, педагогики и музыкознания столицы с реалиями провинциального пространства.

В качестве творческих критериев, в определении новых имён, внёсших весомый вклад в развитие хоровой музыкальной культуры, можно выделить следующие критерии:

1. профессиональное мастерство;
2. сохранение культурного наследия;
3. коммуникабельность;
4. креативность мышления.

Мы предлагаем включить в проект «100 новых лиц Казахстана» имена этих деятелей хорового искусства нашего региона.

Список использованных источников:

1. Назарбаев Н.А. Третья модернизация Казахстана. <https://www.zakon.kz/4860322-tretja-modernizacija-kazakhstana.html>
2. Назарбаев Н.А. статья «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvenno

УДК 371.3

**ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ
КАЗАХСТАНА**

Момбек А.А.

(Казахский национальный педагогический университет имени Абая, г.Алматы)

В Республике Казахстан на современном этапе происходят глубокие социально-экономические преобразования, которые требуют новых подходов к системе профессионального образования. Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев в программе «100 конкретных шагов» в пяти институциональных реформах уделяет внимание развитию науки и образования. Особый акцент при этом сделан именно на повышение конкурентоспособности выпускаемых кадров и рост экспортного образовательного сектора. В качестве первоочередных задач и основных аспектов формирования «интеллектуальной нации» выдвинуто положение о необходимости «изменить отношение казахстанцев и, в первую очередь молодежи, к образованности, к интеллектуальности, служению Родине и народу» [1].

Современное положение сферы образования характеризуется быстро меняющимися условиями труда и его содержания, требующими от специалистов всех уровней профессиональной мобильности, быстрой адаптации к новым реальностям, соответствия профессиональных качеств потребностям образования и общества в целом. В связи с этим профессиональная подготовка специалистов сферы образования во всем мире рассматривается как непрерывный процесс, обусловленный потребностями практики в постоянном профессионально-личностном развитии работников в условиях динамичного качественного изменения трудовой деятельности в постиндустриальном обществе [2].

Мировой опыт свидетельствует, что инновационная деятельность, характеризующаяся как процесс, направленный на создание, развитие и распространение инноваций, является одним из решающих факторов в процессе социально-экономических преобразований, в преодолении кризисных явлений и стабилизации экономики. Для общества важно, чтобы молодое поколение, обучаясь в системе профессионального образования, приобретало компетенции, востребованные в инновационной экономике. Отсюда интерес к изменению подходов в образовании, – от старых моделей, ориентированных на потребности индустриального общества, – к новым, в большей степени отвечающим запросам

современной экономики. В настоящее время отечественная система образования, нуждается в опережающем развитии и должна реагировать на все достижения научной мысли, практики и постоянно быть нацеленной на будущее. Вопрос актуален и с точки зрения очевидных противоречий:

- между логическим пониманием того, что в условиях современного, общества социальная конкурентоспособность человека с традиционным типом образования существенно ниже, чем у образованного по новой модели, с одной стороны, и фактическим отсутствием научно разработанной новой модели образования, социализации и инкультурации личности с другой;

- между потребностью общества в обеспечении инновационного прорыва на основе проектирования инновационной деятельности (от ректора до профессорско-преподавательского состава) и теоретико-методологической неподготовленностью системы образования к реализации задач инновационного проектирования;

- между необходимостью в реализации стратегических системных изменений в сфере высшего образования республики и неразработанностью технологических основ реализации стратегий инновационного развития системы образования [3].

Генеральная цель модернизации высшего образования: обеспечение современного качества высшего образования на основе сохранения его фундаментальности и соответствия актуальным и перспективным потребностям личности, общества, и государства. Среди современных направлений мирового развития выделяется динамично набирающая силу тенденция интернационализации образования, проявляющаяся: в возрастающей роли международного сотрудничества в сфере предоставления и экспорта образовательных услуг, а также в создании и деятельности межнациональных, транснациональных учреждений, организаций, центров, инвестиционных программ и фондов по оптимизации данного вида деятельности [4]

Обучение фокусируется на передаче знаний и оттачивании навыков, необходимых для удовлетворения требований, связанных с разработкой, изданием и распространением международных стандартов. На пути формирования общеевропейского пространства высшего образования одной из важнейших задач перед высшей школой становится качественный пересмотр образовательных программ, ориентированных на результаты обучения. Образовательные программы нового поколения, соответствующие международному образцу, должны формироваться по блочно-модульному принципу на основе компетентностного подхода, в соответствии с Дублинскими дескрипторами, согласованными с рамкой квалификаций Европейского пространства высшего образования (ЕПВО), требованиями профессиональных стандартов, с учетом мнения представителей как академического, так и профессионального сообщества [5].

Степень «стандартизации» высшего образования в разных странах различная. В странах, где вузы обладают значительной автономией, до недавнего времени стандартизацией были охвачены только организационные аспекты образования. Например, во Франции и Германии, где система высшего образования более централизована и контролируется степень стандартизации государством. Стандартизация определяется нормативным установлением перечня сертифицированных специальностей и основными параметрами учебных планов и программ. В Великобритании и Нидерландах предпринимаются усилия по введению стандартов подготовки, ориентированных на квалификационные требования (компетенции) и частично содержания образовательных программ. Вузы развитых стран интегрированы с системами научных исследований и разработок. В таких странах как США, Канада, Япония они являются базой фундаментальной науки. Следовательно, идентификация с зарубежными программами обеспечит мобильность магистрантов и преподавателей, продвижение новых образовательных программ Казахстана в мировое образовательное пространство.

В Казахском национальном педагогическом университете имени Абая разработаны и внедрены в учебный процесс новые образовательные программы по всем

педагогическим специальностям бакалавриата, магистратуры, докторантуры совместно с экспертами ведущих вузов Великобритании, Германии, Турции, Южной Кореи, Китая, Сингапура, Литвы, Польши и т.д. Разработаны они по модулям (общеобязательный, профессиональный и специальный) и ориентированы на запрос работодателей с учетом академической мобильности, преемственности образования и перехода школ на 12-летнее обучение. В каждом модуле сформулированы общекультурные, профессиональные и предметные компетенции будущего педагога.

Цель новых образовательных программ – модернизация системы и повышение качества высшего педагогического образования и совершенствование уровня подготовки обучающихся с последующим выходом на европейский стандарт с привлечением зарубежных вузов-партнеров. Таким образом, проектирование образования, ориентированного на результат, на основе компетентностного подхода, т.е. замена парадигмы преподавания (Teaching Paradigm) основано на парадигме продуктивного обучения (Learning Paradigm), которое определяется как образовательный процесс, побуждающий не только выполнять действия, но и анализировать их. Результаты анализа научно-педагогической литературы, научно-методических исследований и практический опыт способствовал созданию универсальной матрицы казахстанской образовательной программы для педагогических специальностей, выпускники которых будут работать в школах с обновленным содержанием образования [6].

Инновационный характер программ определяется тем, что в них реализованы компетентностный подход и модульная структура. Дисциплины сгруппированы в три основных модуля: общеобразовательных (ООД), профессиональных (ПД) и специальных дисциплин (СД). Так, на модуль общеобразовательных дисциплин отводится 24 кредита, а модуль профессиональных дисциплин включает 60 кредитов (из них на компонент обязательных дисциплин – 30 кредитов, на практику – 30 кредитов). Модуль специальных дисциплин составляет 144 кредита (из них по компоненту обязательных дисциплин – 81 кредит, по компоненту элективных дисциплин – 63 кредита). На дипломную работу выделено 12 кредитов. Итого: 240 кредитов по системе ECTS [7].

Новизна и особенности образовательных программ заключаются в:

- переносе акцента с предметно-дисциплинарной и содержательной стороны на компетенции студента и ожидаемые результаты образовательного процесса;
- академической свободе вузов, т.е. около 70% от общего объема учебной нагрузки определяется вузами самостоятельно (сокращено количество кредитов по модулю общеобразовательных дисциплин – от 25% до 10%, увеличено на модуль профессиональных дисциплин – от 15% до 25%);
- гармонизации со структурой международной стандартной квалификации европейского пространства высшего образования (ECTS), облегчающего систему перезачета кредитов при академической мобильности (один кредит, которого равен 25-30 академическим часам);
- привлечение стратегически перспективных работодателей и социальных партнеров (профессиональных ассоциаций и объединений) для выявления общих и специальных компетенций;
- во включении дисциплин, позволяющие формировать индивидуальную образовательную траекторию (выбор специализации, углубленное изучение определенных дисциплин);
- во введении для всех специальностей обязательных языковых дисциплин с целью реализации принципа развития полиязыковой и поликультурной компетентности [7].

При разработке образовательных программ на вооружение был взят метод структурирования и представления образовательных программ, наиболее часто используемых в странах Болонского процесса для каждого модуля:

- определены ожидаемые результаты обучения студента;

- задания для оценивания напрямую связаны с ожидаемыми результатами;
- установлены четкие связи между модулями и компетенциями программы.

Экспертами в данные образовательные программы были определены приоритетные задачи для внедрения:

- 1) связать компетенции с восемью кластерами компетенций по Европейской образовательной программе;
- 2) интегрировать профессиональный опыт соответственно процессу обучения в школе и университете;
- 3) усилить партнерство между сотрудниками университета, учителями школы и студентами педагогических учебных заведений.

Образовательные программы, доработанные с учетом вышеуказанных рекомендаций получили одобрение и стали одним из первых программ в Казахстане отвечающим требованиям Болонского процесса, в которых сосредоточено внимание на:

- значимости и релевантности для студентов и работодателей;
- сопоставимости и совместимости контрольных параметров;
- трансграничном характере повышения качества и мобильности образования;
- привлекательности и конкурентоспособности.

Актуальным образовательным результатом инновационно устроенной модели становится способность человека работать в разных культурных рамках, практиках и деятельности. Педагог в этом смысле выступает как «менеджер», «предприниматель», «архитектор» своего культурного «Я» – содержания, своей культурной «Я» – траектории, своей культурной идентичности [5]. В современной социокультурной ситуации следует учитывать, что система музыкального образования – это особый процесс целостного становления человека в мире ценностей культуры, самообретения личности в ее лучших возможностях и дарованиях. Такой подход обнаруживает необходимость механизмов, способных поддержать не только духовную взаимосвязь между поколениями, но и смысловой синтез всего спектра образных, логико-понятийных и культурных кодов искусства, науки и нравственности в самом процессе образования [8].

Музыкальное образование представляет собой многомерное, сложносоставное социокультурное явление, связанное с социальным и культурным контекстом. В условиях стремительной интеграции Республики Казахстан в мировое сообщество модернизация системы высшего художественного образования является как никогда актуальной и социально востребованной. С учетом ориентации на инновационное развитие науки значительные усилия государственной политики направлены на существенные изменения системы образования. Прежде всего, это повышение качественного уровня образования, переосмысление философии образования и разработке новой концепции развития отечественной системы высшей школы. Таким образом, модернизация образования влияет на преобразование экономической структуры на рынке высшего образования, усиливает связь между вузом и учреждениями образования и предприятиями, и, конечно же, дает возможность молодым талантливым студентам заявлять о себе как на отечественном, так и на международном уровне. Безусловно, только образование высшего качества позволит будущим специалистам в полной мере раскрыть свой потенциал, реализовать на практике творческие концепции, опираться в своей работе на богатые традиции и, преломляя их через собственное художественное видение, выдавать результаты, способные приобрести признание в международном сообществе [9].

Внедрение в систему музыкального образования инновационных технологий способствует качественному творческому развитию, расширению профессиональных возможностей и личностному росту, признанию на международном уровне и обеспечит достойные перспективные предложения о сотрудничестве в их дальнейшей педагогической и творческой карьере. На сегодняшний день понятие «арт» (англ. «искусство») прочно закрепилось в языке образования. Им обозначают достаточно широкий спектр специальностей, относящихся к творческой индустрии (театр, кино,

музыка, изобразительное искусство, дизайн, архитектура, медиа и др.). Согласно опросам абитуриентов и выпускников вузов, проведенных в последние годы, артобразование становится все престижнее в глазах студентов. В настоящее время мировая педагогика и психология с большим вниманием изучает возможности артпедагогики и арттерапии. При этом акцентируется на факт того, что артпедагогика и арттерапия предназначена не только людям, имеющим проблемы различного плана, но и потенциально здоровых людей [10].

В педагогической интерпретации арттерапия понимается как забота об эмоциональном самочувствии и психологическом здоровье средствами художественной деятельности (Л.Лебедева, О.Полухина, Д.Соколов, Л.Аметова). В этом плане уникальный новаторский учебный курс, нацелен не только на совершенствование и гармонизацию личности, но и на возрождение и укрепление этнической памяти – одной из основ успешного развития социума. Помимо основного текста в учебнике используются оригинальные методы навигации: сигналы-символы, справочные материалы, тематический указатель, памятки, пояснения, комментарии и другие наглядные материалы. Сформирована интересная система заданий для студентов, которая впоследствии может быть опорным материалом для исследовательской и проектной работы.

Особая значимость художественного образования и нового направления педагогики, называемой артпедагогикой в современном образовательном пространстве ни у кого не вызывает сомнения. Постепенная ориентация учебно-воспитательного процесса на принципы и сущность арт-педагогики в казахстанских школах уже началась, что несомненно знаменует новый этап в развитии школьного образования. Готовы ли к этому вузы, осуществляющие подготовку учителей для общеобразовательных школ? Думается, процесс пошел и в рамках вузовской системы. О чем, убедительно показывают разработанные авторским коллективом КазНПУ имени Абая инновационные образовательные программы. При этом, по-нашему мнению, педагогические вузы Казахстана должны подумать о введении новой специальности – специальности артпедагога, востребованной на всех уровнях и видах системы образования. Нарботки в этом плане у нас имеются.

Список использованных источников:

- 1 План нации – 100 конкретных шагов по реализации пяти институциональных реформ Главы государства Нурсултана Назарбаева / Каз. правда, 15 мая. – Астана, 2015.
- 2 Касен Г.А., Танатова Д.А. Инновационный контент современных арт-педагогических методов в подготовке специалистов сферы образования //Педагогика и психология, №3. – Алматы: Улагат, 2016.
- 3 Фрумин И. За что в ответе? Компетентностный подход как естественный этап обновления содержания образования //«Педагогика», 2003, № 3, с. 23-33.
- 4 Момбек А.А., Ибраева К.Е. Практико-ориентированная подготовка бакалавров музыкального образования //Педагогика и психология, №1, с.142-147. – Алматы: Улагат, 2016.
- 5 Рылова Л.Б. Методологические основания инновационной модели современного профессионального образования как открытого образовательного пространства. http://vestnik.udsu.ru/2005/2005-09/vuu_05_09_15
- 6 Жадрина М.Ж. Некоторые вопросы развития школьного образования как открытой системы //«Открытая школа», 2004, № 2, стр. 3-6.
- 7 Айтбаева А.Б., Шайгозова Ж.Н., Момбек А.А. Методология инновационного проектирования художественного образования в современных реалиях //Педагогика и психология, №2, с.23-28. – Алматы: Улагат, 2016.
- 8 Анисимов В.П. Арт-педагогика как система психологического сопровождения образовательного процесса //Вестник ОГУ, 2003.
- 9 Шогенова Ф.А. Методология пед. проектирования инновационной деятельности студентов в условиях модернизации высшего образования. Автореф. дисс....д.п.н. – Н.Новгород, 2012.
- 10 Арт-образование. Учебник для студентов ВУЗов /Пралиев С.Ж. и др., – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2015. – 345 с.

КОМПЬЮТЕРИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ИНТЕРЕСА УЧАЩИХСЯ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Ахметова Т.Ш.

(Государственный университет имени Шакарима, г. Семей)

Образовательная политика Республики представлена в «Концепции модернизации казахстанского образования на период до 2020 года» и направлена на создание механизма, заключающегося в устойчивом развитии системы образования, в создании конкретных оптимальных условий для социализации обучающейся личности, обеспечивающих ее максимальное самоопределение, самореализацию и духовное самосовершенствование [1].

В связи с этим в современной педагогической ситуации возникла необходимость компьютеризации образовательного пространства, в котором музыкальное искусство занимает одно из ведущих средств развития личности, оно способно выступать формирующим средством во всех его проявлениях, поскольку обладает сильным преобразующим воздействием. Однако с каждым годом наблюдается значительная тенденция к снижению интереса учащихся к уроку музыки.

Практический опыт свидетельствует о недостаточной сформированности у школьников потребности в общении с искусством. Огромный воспитательный потенциал музыкального искусства в формировании духовно богатой личности, с одной стороны, а с другой - отсутствие интереса к ней и недостаточная разработанность технологий его развития через компьютеризацию образовательного процесса обучения в школе свидетельствуют о высокой степени актуальности рассматриваемой проблемы.

Наряду с этим, данный этап компьютеризации образовательного процесса определяется значительным проникновением в него музыкального искусства, оказывающим положительное влияние на развитие учащихся. Оно явилось основополагающим в ряде концепций, о чем свидетельствуют работы Д.Б.Кабалевского, Б.М.Неменского, Л.В.Горюновой, Ю.Б.Алиева, Ш.Б. Кульмановой и др. [2].

Через интерес устанавливается связь человека с объективным миром. Все, что составляет предмет интереса, почерпнуто человеком из объективной действительности, но далеко не все становится его интересом, а лишь то, что для него имеет необходимость и значимость. «Интерес, - писал С.Л.Рубинштейн, - всегда принимает характер двустороннего отношения. Если меня интересует какой-нибудь предмет - это значит, что этот предмет для меня интересен» [3, с.524]. Интерес - это единство выражения, проявления внутренней сущности субъекта и отражения объективного мира, совокупности материальных и духовных ценностей человеческой культуры в сознании субъекта [4, с.7].

Развитие интереса к музыкальному искусству у учащихся неразрывно связано с интересом к самому процессу музыкальных занятий, что требует от учителя постоянного стимулирования последнего. Музыка, учебный предмет в общеобразовательной школе, способствующий развитию интереса учащихся к музыкальному искусству, которые ставят своей целью пробудить интерес к нему, потребность в общении с подлинно художественными произведениями; научить понимать его язык, выразительно исполнять доступные музыкальные произведения, формировать творческие способности.

Быстрый количественный и качественный рост информационно-технологического пространства затронул все сферы человеческой деятельности и коренным образом изменил представление о ресурсном обеспечении общеобразовательной школы, проявляющегося в сопровождении и внедрении в учебный процесс инновационных технологий. Эти изменения коснулись всех предметов общеобразовательной школы и потребовали разработки новой модели образования с использованием компьютеризации

образовательного процесса, которые, в свою очередь, могут повлиять на процесс развития интереса учащихся.

Современный период развития общества характеризуется сильным влиянием на него компьютерных технологий, которые проникают во все сферы человеческой деятельности, обеспечивают распространение информационных потоков в обществе, образуя глобальное информационное пространство. Неотъемлемой и важной частью этих процессов является компьютеризация образования. В настоящее время Казахстан вошел в мировое информационно-образовательное пространство, который сопровождается существенными изменениями в педагогической теории и практике учебно-воспитательного процесса, связанными с внесением корректив в содержание технологий обучения, которые должны быть адекватны современным техническим возможностям, и способствовать гармоничному вхождению ребенка в информационное общество. Компьютерные технологии призваны стать не дополнительным «довеском» в обучении, а неотъемлемой частью целостного образовательного процесса, значительно повышающей его эффективность.

Истоки идеи технологизации педагогической деятельности, по нашему мнению, лежат в поиске великого дидакта Яна Амоса Коменского, подчёркивающего и призывающего к «механическому» обучению как «технологическому», т.е. через стремление отыскать твердо установленные цели; средства, точно приспособленные для достижения этих целей; твердые правила, как пользоваться этими средствами, «...чтобы было невозможно не достигнуть цели» [5, с.450]. Парадигму технологизации обучения поддерживали И.Г.Песталоцци, А.С.Макаренко, Н.И.Попова, С.Т.Шацкий и другие. Однако были и противники такой концептуальной постановки вопроса. В частности, Ф.Гансберг, Г.Шаррельман, К.А.Вентцель [6], И.И.Горбунов-Посадский, Л.Н.Толстой считали, что любая технология погубит уникальность личностных качеств ребёнка [7].

Мы считаем вполне обоснованным мнение В.Э.Штейнберга о том, что «...технология в общем смысле слова - это труд высокой культуры, опирающейся на совершенные методики и инструменты, образцы и стандарты, проектирование и прогнозирование, знание механизмов развития и функционирования систем. Педагогические системы в этом смысле не являются исключением. Однако в отличие от материального производства, где роль инструментов оценивается адекватно, в образовании отсутствуют систематические исследования в области универсальных дидактических инструментов» [8, с. 11-12].

За последние 5 лет число детей, умеющих пользоваться компьютером, увеличилось примерно в 10 раз. Как отмечает большинство исследователей, эти тенденции будут ускоряться независимо от школьного образования. Однако, как выявлено во многих исследованиях, дети знакомы в основном с игровыми компьютерными программами, используют компьютерную технику для развлечения. При этом познавательные, в частности образовательные, мотивы работы с компьютером стоят примерно на двадцатом месте. Таким образом, для решения познавательных и учебных задач компьютер используется недостаточно.

Одна из причин такого положения связана с тем, что компьютерные технологии в школе не нашли еще своего должного применения. В школах же, где ведется обучение детей на компьютере, не все его возможности реализуются в полной мере. Проблема широкого применения компьютерных технологий в сфере образования в последнее десятилетие вызывает повышенный интерес в отечественной педагогической науке. Большой вклад в решение проблемы компьютерной технологии обучения внесли российские, отечественные и зарубежные ученые: Г.Р. Громов, В.И. Гриценко, В.Ф. Шолохович, О.И. Агапова, О.А. Кривошеев, С. Пейперт, Г. Клейман, Б. Сендов, Б. Хантер и др.

Различные дидактические проблемы компьютеризации обучения нашли отражение в работах А.П. Ершова, А.А. Кузнецова, Т.А. Сергеевой, И.В. Роберт; методические - Б.С.

Гершунского, Е.И. Машбица, Н.Ф.Талызиной; психологические - В.В.Рубцова, В.В. Тихомирова и др.

Если иметь ввиду, что «.. методика преподавания учебной дисциплины - это часть педагогической науки и практики, исследующей закономерности процесса передачи учащимся содержания дисциплины и разрабатывающей их применение на практике», то соответственно она может входить в состав технологий и, наоборот, иные технологии - в состав методик обучения. Заметим, что в технологии представлены целевые, процессуальные, количественные и расчетные компоненты, тогда как в методике - содержательная, качественная и вариативная стороны. В отличие от методики технология носит более универсальный характер, ее признаками являются воспроизводимость и полное описание прогнозируемого результата обучения.

Компьютеризация школьного образования относится к числу крупномасштабных инноваций, пришедших в казахстанскую школу в последние десятилетия. В настоящее время принято выделять следующие основные направления внедрения компьютерной техники в образовании:

- использование компьютерной техники в качестве средства обучения, совершенствующего процесс преподавания, повышающего его качество и эффективность;

- использование компьютерных технологий в качестве инструментов обучения, познания себя и действительности;

- рассмотрение компьютера и других современных средств информационных технологий в качестве объектов изучения;

- использование средств новых информационных технологий в качестве средства творческого развития обучаемого;

- использование компьютерной техники в качестве средств автоматизации процессов контроля, коррекции, тестирования и психодиагностики;

- организация коммуникаций на основе использования средств информационных технологий с целью передачи и приобретения педагогического опыта, методической и учебной литературы;

- использование средств современных информационных технологий для организации интеллектуального досуга;

- интенсификация и совершенствование управления учебным заведением и учебным процессом на основе использования системы современных информационных технологий.

Использование компьютерных моделей позволяет раскрыть существенные связи изучаемого объекта, глубже выявить его закономерности, что, в конечном счете, ведет к лучшему усвоению материала. Ученик может исследовать явление, изменяя параметры, сравнивать полученные результаты, анализировать их, делать выводы. Такое использование компьютера полезно тем, что прививает учащимся навыки исследовательской деятельности, формирует познавательный интерес, повышает мотивацию, развивает научное мышление.

Трудно переоценить возможности информационных технологий в качестве средств художественного выражения и обучения, эстетического развития и художественного образования детей и подростков. Доступность и разнообразие всех компьютерных технологий (трехмерность, анимация, видео, звук, имитация традиционных изобразительных техник, интерактивность, гипертекстуальность) позволяют рассматривать компьютер как открытую учебно-развивающую среду для творчества и самообразования и учащихся, и преподавателей. Но, следует заметить, что компьютер не должен быть использован только в качестве электронной доски для написания темы и тезисов урока с необходимыми графиками-иллюстрациями, а как инструмент для интерактивного образовательного действия, задача которого – не информирование, а освоение и присвоение знаний учениками, а цель – самостоятельность мышления и творчество ученика. Выполнение этого требования предусматривает, прежде всего, знание

преподавателем хотя бы простейших компьютерных программ. Разумеется, это требует постоянного обучения и самообучения учителя.

Какой ребенок не любит игры? Дети готовы весь урок сидеть и работать в музыкальных играх «Крестики-нолики» и «Музыкальные кубики», где они определяют инструменты, длительности, ансамбли, ноты и составляют музыкальный диктант из кубиков.

Прекрасно дополняют друг друга разделы «История музыкальных инструментов» и «Электронное пианино». В первом разделе учащиеся получают сведения о группах музыкальных инструментов, историю их создания, виды, а в другом разделе исполняют произведение на любом из предложенных 10 инструментов. Такое сочетание дает хорошие результаты, так как дети не только теоретически изучают инструменты, но и виртуально играют на них.

Интересный синтез представляет собой использование на уроках синтезатора и компьютера. Детям интересно и послушать произведение в исполнении преподавателя, самому самостоятельно попробовать исполнить произведение разными тембрами или просто поиграть понравившимся тембром.

Таким образом, применение и использование компьютера и компьютерных технологий возможны и необходимы на уроках музыки. Дети с удовольствием будут ходить на уроки, повысится результативность и, главное, интерес детей к урокам.

Чтобы сделать предмет «Музыка» интересным и привлекательным для учащихся, необходимо учитывать межпредметные и внутрипредметные связи, логику учебного процесса, возрастные особенности школьников, культурный уровень учащихся, используя при этом, современные принципы педагогической техники и информационные технологии.

Трехмерность, анимация, видео, звук, имитация традиционных изобразительных техник, интерактивность, гипертекстуальность компьютерных программ позволяет эффективней развивать все виды восприятия и задействовать при проведении урока все виды памяти: зрительную, слуховую, моторную, образную, ассоциативную. Это значительно повышает интенсивность проведения урока, особенно при проведении уроков-презентаций, а также способствует расширению межпредметных связей при изложении материала урока. Так, например, при изучении темы «Музыка народов мира», (Электронный ресурс «Музыка» профессора Г.К.Нургалиевой) после прослушивания музыкальных фрагментов на карте находится данная страна или регион. С помощью программы «Музыкальные инструменты народов мира» ученикам демонстрируются инструменты, которые используют народы данной страны или региона, рассказывается история их создания, материалы из которых они изготовлены, прослушивается звучание данных инструментов, обсуждается их национальный колорит.

Благодаря применению компьютерных программ стало возможно использование таких форм проведения занятий как уроки-экскурсии на различные темы, уроки-концерты, уроки-игры и др. Даже физкультминутку можно провести необычно с пользой для лучшего усвоения материала. Во время ее проведения демонстрируется фрагмент программы «Волшебная флейта», звучит музыка В. Моцарта, на экране появляется силуэт музыканта играющего на различных музыкальных инструментах, дети повторяют его движения, имитируя игру на изображенных инструментах, стараясь не нарушать ритм и темп звучащей музыки.

Использование «минусовки» и «караоке», позволяет значительно обогатить и расширить песенный репертуар, исполняемый на уроке и при проведении школьных мероприятий, а также дает возможность преподавателю контролировать качество исполнения каждым учеником.

Наряду с усвоением программы курса «Музыка» ученики приобретают навыки владения компьютером, особенно при проведении интегрированных уроков в

компьютерном классе, что заставляет преподавателя постоянно совершенствовать свои знания и умения.

Практика показала, что эффективно использовать компьютерные программы на уроках музыки можно во всех классах младшего и среднего звена, подбирая учебные программы с учетом возрастного интереса учеников, их подготовленности к восприятию излагаемого материала и уровня освоения ими компьютера. При этом можно включать в урок, как отдельные элементы программ, так и проводить урок-презентацию.

С помощью современных электронных инструментов учитель музыки в школе легко сам постоянно обучается, осваивая новые технологии, и обучает детей. Перед нами стоит задача, идти вместе с детьми к пониманию музыки, учить самостоятельно, познать музыкальное искусство и вырабатывать потребность общения музыкой.

Компьютерные классы есть практически во всех школах. Однако их возможности используются пока очень слабо. Сложность в том, что обеспечить учебный процесс нужными программами и вооружить преподавателя знаниями и умениями еще очень слабы. Обучающих программных продуктов по музыке недостаточно. Другая трудность - в профессиональной направленности программ. Так, программы для работы со звуком, нотным материалом сложны в обращении, виртуальные студии требуют специальных знаний.

Список использованных источников:

1. Назарбаев НА. Стратегия «Казахстан-2050» //Казахстанская правда. 2012 - 15 декабря.
2. Жангисина Г.Д. Современное состояние информационного образования в высшей школе // Вестник Высшей школы. - Алматы, 2005. – №3. – С. 191-194.
3. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. Человек и мир. М., Спб и др.: Питер, 2003
4. Здравомыслова А.Г. Потребности. Интересы. Ценности. М.: Политиздат, 1986. 223 с.
5. Коменский, Я.А. Великая дидактика [Текст] / Я.А.Коменский // Избранные педагогические сочинения. – М., 1955. - 472 с.
6. Герасимова К. Ю. Актуализация идей педагогики творчества как одно из приоритетных направлений развития немецкой педагогики конца XIX – начала XX века. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. I. С. 48-51
7. Самойличенко Н. В. Развитие идеи свободного воспитания в педагогике VIII-XX вв. (Ж. Ж. Руссо, Л. Н. Толстой, К. Н. Вентцель) <http://www.dissertat.com/content/razvitie-idei-svobodnogo-vospitaniya-v-pedagogike-viii-xx-vv-zh-zh-russo-l-n-tolstoi-k-n-ven#ixzz5c5x4kA1R>
8. Штейнберг, В.Э. Дидактические многомерные инструменты: теория, методика, практика / В.Э.Штейнберг. – М.: Народное образование, Школьные технологии, 2002. – 304 с.

УДК 785

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ - СТРАТЕГИЯ СОВРЕМЕННОСТИ В ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ

Хлыстун В.Г.

*(ст. преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины», Северо-Казахстанский
государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)*

Социально - экономические процессы, происходящие в нашей стране, оказывают существенное воздействие на все стороны образования, в том числе и музыкального. Причины, которые вызывают необходимость реформ в различных звеньях образования, обусловлены как изменением социальной ситуации, так и самим этапом развития музыкального образования.

К проблемам музыкального образования можно отнести: падение престижа учителя -музыканта; отсутствие концепции и всеобъемлющей программы перспективного развития системы музыкального образования на государственном и местном уровнях;

отсутствие подлинной преемственности между звеньями школа - колледж - вуз; недостаточность квалификации педагогических кадров; слабую финансовую и материально-техническую базу музыкальных учебных заведений и т.п. Сложившаяся система музыкального образования в социокультурных и экономических условиях областей, с разным уровнем подготовки педагогических кадров и отсутствием эффективной системы повышения квалификации преподавателей музыки - не позволила создать подлинную преемственность содержания, форм работы, педагогических технологий. Одним из важных факторов, обеспечивающим целостность учебно-воспитательного процесса и его результатов в системе «школа - колледж - вуз» должна стать преемственность.

Преемственность или непрерывность предполагают разработку и принятие единой системы целей и содержания образования на всех этапах обучения. Преемственность в образовании - это система связей, обеспечивающая взаимодействие основных задач, содержания и методов обучения и воспитания с целью создания единого непрерывного образовательного процесса на смежных этапах развития ребенка. Преемственность - это не только подготовка к новому, но и, что еще более важно и существенно, сохранение и развитие необходимого и целесообразного старого, связь между новым и старым как основа поступательного развития процесса [1, с.18].

Непрерывное образование - это процесс роста образовательного потенциала личности в течение жизни, целостное развитие человека как личности, повышение возможностей его трудовой и социальной адаптации в быстро меняющемся мире, развитие способностей, стремлений и возможностей. Главными критериями эффективности при этом должно стать соответствие профессиональной подготовки выпускников требованиям рынка труда, наличие у выпускников способностей к обучению, в том числе самообразованию, которые помогут успешному процессу повышения квалификации. Реализация подготовки специалистов в системе непрерывного профессионального образования должна строиться на многоступенчатости подготовки специалистов, причем каждая ступень обучения носит характер завершенности.

В системе непрерывного профессионального образования преемственность является базовым механизмом. Исследователи проблемы преемственности в профессиональном образовании отмечают, что интеграция между средним профессиональным и высшим учебным заведением позволяет эффективно решать региональные проблемы ускоренной и качественной подготовки специалистов. Многоступенчатая система профессионального образования ориентирована на подготовку специалиста по разным уровням квалификации, ее суть заключается в создании целостной системы взаимодействующих через координацию и взаимную адаптацию учебных планов и программ образовательных учреждений [2, с.7].

Преемственное согласование учебных планов и программ колледжа и вуза приводит к высвобождению значительного резерва времени, которое в вузе можно использовать для более активного вовлечения студентов в научно-исследовательскую и опытно-экспериментальную работу. Интеграция рассматривается как необходимая составляющая педагогического процесса, позволяющая осуществлять преемственность, которая выступает как фундаментальное требование к деятельности субъектов образовательного процесса в системе «музыкальная школа - музыкально-педагогический колледж-вуз». Причем, на каждом этапе развития учитывается, преемственность комплекса знаний, умений, качеств личности и прогнозируется перспектива их интеграции на будущее. В результате выпускники музыкальных школ (первая ступень профессионального образования) и выпускники среднего образовательного заведения (вторая ступень профессионального образования) становятся особым резервом для повышения своего уровня квалификации в вузе (третья ступень профессионального образования). Эта система имеет преимущества: учащийся - студент целенаправленно занимается одним видом профессиональной деятельности, приобретает опыт и развивает

профессиональные умения и навыки до специалиста высшей квалификации, переходя с одной профессионально-образовательной ступени на другую, что является актуальным для непрерывного образования специалиста.

Преемственность в образовании представляет собой установление связи и баланса между частями учебного курса на разных стадиях изучения. Она охватывает не только конкретные предметы, но и взаимодействие между ними. Ключевой задачей при этом выступает сокращение занятости учащихся по родственным и даже повторяющимся предметам на разных ступенях обучения. Анализ современного состояния музыкально-педагогической практики показывает, что специальных работ, касающихся преемственности музыкально-теоретической подготовки будущих педагогов-музыкантов в педагогической системе «школа - колледж - вуз» не существует, а само понятие преемственности часто трактуется многозначно и узко. Между тем следует рассматривать преемственность шире, как важную, самостоятельную категорию музыкальной педагогики.

Становление и развитие подготовки учителей музыки можно рассматривать как процесс, направленный на усвоение специальных музыкальных знаний, развитие профессионального мышления, формирование педагогических и музыкально-исполнительских умений и навыков и результат, характеризующийся определенным уровнем развития личности учителя музыки, его готовности к осуществлению музыкально-педагогической деятельности.

Учитывая, что профессиональное обучение учителей музыки велось и ведется учебными заведениями как среднего, так и высшего музыкально-педагогического образования, необходимо выявление общих подходов к содержательной и технологической сторонам подготовки будущих специалистов, их изменению в зависимости от целей массового музыкального образования. Необходимость создания педагогических условий, благоприятных для профессиональной подготовки, требует поиска действенного фактора, который способствовал бы целостности профессиональной музыкально-педагогической подготовки на различных ступенях педагогической системы. Для этого необходимо целая педагогическая система, раскрывающая механизмы взаимодействия различных образовательных компонентов.

Педагогическая система - понятие применяется для обозначения характеристики вертикального среза педагогической деятельности в зависимости от рассматриваемого уровня образования (педагогическая система общеобразовательной, профессионально-технической, высшей школы, образования взрослых и т.д.) [2, с.19].

Непрерывная система образования представляет совокупность учебно-воспитательных учреждений. Каждое звено системы образования может исследоваться как педагогическая система. Возникают интегративные педагогические системы такого порядка, как школа - колледж, школа - вуз, колледж - вуз, вуз - производство. Для музыкального образования нашего региона это школа искусств, музыкальная школа, школа комплекс эстетического воспитания - колледж искусств - кафедра «Музыкальных дисциплин» вуза. Основными компонентами этой системы образования являются ее звенья: дополнительное, начальное профессиональное, среднее профессиональное, высшее профессиональное образование. Рассмотрение образования как целостной системы позволит рассмотреть взаимосвязи между основными компонентами, отыскивая возможности для их усовершенствования и перспективно запланировать его дальнейшее развитие.

Подготовка педагога-профессионала, способного к организации деятельности по осуществлению преемственности между ступенями образовательной системы - важнейшая задача музыкально-педагогического образования и воспитания. При профессиональной подготовке педагогов-музыкантов в системе среднего и высшего профессионального образования вопросы музыкального воспитания детей раннего, дошкольного и школьного возраста в единстве, как правило, не рассматриваются, что

ведёт за собой несформированность готовности будущих педагогов к реализации идей преемственности в педагогической практике. Эффективным направлением в преодолении имеющихся противоречий может быть дополнительное профессиональное образование, где педагоги смогут повысить квалификацию по проблемам методологии и методики осуществления преемственности в системе образования и воспитания. Непрерывность повышения квалификации специалистов образования должна базироваться не только на углублении знаний, умений и навыков в своей предметной области [3,с.28].

Необходимо совершенствовать систему преемственности в дополнительном образовании педагогов через разработку и внедрение интегрированных учебных программ, направленных на развитие общекультурной компетентности специалистов, формирование межпрофессиональных и межличностных отношений, развитие «опыта художественной коммуникации» и др. Большую работу в организации повышения квалификации внутри системы музыкального образования нашей области в течение ряда лет ведёт кафедра «Музыкальных дисциплин» СКГУ им. М. Козыбаева.

Эффективная организация проблемно-тематических семинаров, участия в работе педагогических и методических советов, организации научных исследований по проблемам преемственности и конкурсов исполнительского мастерства учащихся способствует развитию проблемно-инновационного педагогического пространства как пространства саморазвития педагогов и их учащихся в своей профессиональной практики.

Все мероприятия проводимые кафедрой «Музыкальных дисциплин» СКГУ им. М. Козыбаева направлены на решение проблем, определяющие стержневые основы преемственности в формировании музыкальной культуры личности между образовательными ступенями: сущность и содержание преемственности в массовом музыкальном воспитании детей; возможности построения «горизонтальных» и «вертикальных» преемственных связей между дошкольной, школьной, средней профессиональной и высшей образовательными ступенями и диалоговых отношений внутри каждой из них; использование воспитательного потенциала музыкального искусства в переходные возрастные периоды с целью профилактики асоциальных проявлений в детской и молодёжной среде и др. Научно-практические и методические разработки широкого круга вопросов, связанных с реализацией преемственности между образовательными ступенями в музыкальном становлении детей и молодёжи находят своё отражение в сборниках публикаций, издаваемых на кафедре.

Таким образом, музыкальное развитие человека должно иметь «сквозной» характер и происходить непрерывно и поэтапно. Накопленный на предыдущей возрастной ступени музыкально-эстетический опыт является необходимым фундаментом для постижения нового опыта, поэтому успешное формирование музыкальной культуры, как части духовной культуры личности, возможно осуществить лишь при наличии преемственности между образовательными звеньями. Следуя запросам современности, подготовка музыкально-педагогических кадров должна, проводиться на основе современных методик, с учетом регионального своеобразия.

И конечно, действенная система преемственности в музыкальном воспитании детей и молодёжи должна быть обусловлена наличием нормативно-правового обеспечения, единством ценностно-целевых установок реализуемых программ воспитания и обучения на разных ступенях образовательной системы.

Список использованных источников:

1. Дроботенко Ю.Б. Непрерывное образование как фактор развития автономности и самостоятельности личности // Сборник научных статей V международной научно-практической конференции «Управление качеством образования: проблемы непрерывного образования». Екатеринбург, 2006. Ч. I. – с. 17-19.
2. Семенова Л. А. Преемственность профессионального образования как понятие // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 13. – С. 1436–1440. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/85288.htm>.

3. Есаулова М.Б. Преемственность в профессиональном педагогическом образовании: современная интерпретация и научно-практическое обеспечение : современная интерпретация и научно-практическое обеспечение : Дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 СПб., РГБ ОД, 71:06-13/77, 2005 - 378 с.

УДК 78.07

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ФОРМЫ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ МУЗЫКАНТА

Гайдай С.Н.

(к.п.н., доцент, Новосибирский государственный педагогический университет)

Учебная и профессиональная деятельность музыканта (исполнителя, педагога, студента, концертмейстера, ансамблиста) предполагает практически повседневное самостоятельное ознакомление с музыкальными сочинениями. Общеизвестными формами самостоятельного изучения музыкальной литературы, позволяющими интенсифицировать решение многих задач в работе музыканта, являются игра «с листа» и эскизное изучение произведений.

Вопросы развития навыков чтения с листа получили достаточно широкое освещение в научно-методической литературе разных лет. Актуальность умения бегло читать с листа очевидна и для обучающихся, и для любителей музицирования: «Грамотно читать с листа вполне может и (главное!) должен каждый музыкант-профессионал, независимо от его специальности и рода деятельности», - настаивает теоретик пианизма Г.М. Цыпин [1, с.87].

Прежде всего, чтение с листа открывает наиболее благоприятные возможности для свободного ознакомления с широким кругом музыкальной литературы: фортепианной, оперно-симфонической, камерной и пр., представленной в переложениях и аранжировках. Рассматриваемый вид деятельности интенсивно развивает музыкальное мышление, активизирует восприятие и возникновение внутреннеслуховых представлений. Значительное влияние оказывает регулярное чтение с листа на повышение двигательнотехнического потенциала музыканта: «Благодаря чтению музыкант познает в личном («собственноручном») игровом опыте огромное количество различных фактурных комбинаций, «рисунков», типов изложения и т.д.; все они ассимилируются в его исполнительской практике, «берутся на вооружение», - метко характеризует эту функцию Г.М. Цыпин [1, с.85]. Качественный навык игры с листа имеет еще одно существенное значение для любого музыканта - это умение усваивать максимум информации в минимуме времени.

Способность самостоятельного ознакомления с музыкальными сочинениями развивается при условии превращения спонтанного чтения в регулярный, систематический и целенаправленный процесс. Как и в других видах исполнительской деятельности, во время игры с листа необходима концентрация воли, слуха, внимания, памяти, воображения, требующая, в свою очередь, взаимодействия слуха, зрения и моторики. Однако чтение с листа имеет и принципиальные отличия от других форм исполнительства.

Главное из них - в психологической специфике процесса быстрого знакомства с музыкальным текстом. Это связано, во-первых, с ограничением в ходе чтения нот времени приема и переработки информации, а, во-вторых, с возникновением новых условий использования имеющихся игровых навыков. В отличие от исполнения детально разученного произведения, которое осуществляется на основе прочно выработанного динамического стереотипа, психический процесс чтения с листа проходит в сфере постоянно меняющихся возбуждений, требующих моментальной мысленной обработки-анализа и синтеза. В условиях ограниченного времени то, что при обычном разборе текста осуществляется постепенно и основательно, с проработкой всех компонентов

музыкальной фактуры, здесь должно совершаться почти мгновенно»: ускоренный прием «сигналов» текста, их расшифровка и перевод в ассоциативно-рефлекторный ряд, быстрая двигательная реакция, автоматический выбор аппликатуры, нахождение нужных клавиш и так далее. Кроме этого «читающий» музыкант должен улавливать дальнейшее мелодическое и гармоническое развитие, а также постоянно просматривать следующие такты текста («забегать глазами вперед»).

Другое отличие состоит в разграничении содержания и функций чтения с листа и разбора произведения. По этому поводу Г.М. Цыпин пишет: «Ученики часто не видят разницы между чтением музыки с листа и разбором нового текста; некоторым кажется, что это одно и то же. Между тем различие налицо, и различие принципиальное. Прочитывают музыкальное произведение для того, чтобы получить целостное, обобщенное, хотя во многом и предварительное представление о нем. Иное дело разбор. Это тщательно детализированное изучение нотного текста, скрупулезный и предельно внимательный его анализ. В первом случае стараются сыграть произведение в «настоящем темпе» - или хотя бы приближающемся к нему. Во втором случае неременное условие - медленный темп, в котором все можно было бы заметить, выявить, разглядеть как через увеличительное стекло» [1, с. 80-81]. Как видно из цитаты, здесь важно осознание смысловой нагрузки чтения с листа - как особого вида музыкальной деятельности. Приведем несколько высказываний авторитетных педагогов-методистов, на наш взгляд, раскрывающих данную позицию.

«Под овладением методом чтения с листа принято понимать, прежде всего, усвоение системы приемов и навыков, обеспечивающих успешное проигрывание незнакомого материала без предварительной черновой работы над ним», - указывает уральский исследователь Л.В. Осипова [2, с. 34]. «Прочесть произведение с листа, - значит быстро схватить и эскизно передать эмоционально-образный смысл музыки, при некоторой приблизительности воспроизведения нотной записи», - пишет К.А. Цатурян [3, с. 130]. При чтении с листа «требуется незамедлительно разгадать, осознать и, главное, с известной мерой приближенности воссоздать музыкальный образ в реальном, звучании», - подчеркивает Г.М. Цыпин [1, с. 90]. Нетрудно заметить, что в двух последних определениях в качестве основного критерия, которому должно отвечать чтение с листа, выдвигается постижение эмоционально-смыслового образа произведения.

Исполнение с листа имеет сложную структуру и включает, по-существу, два взаимосвязанных этапа деятельности: чтение нотного текста глазами (подготовительный этап) и собственно игру. К.А. Цатурян называет эти этапы «чтением без инструмента (внутренне-слуховое чтение)» и «чтением за инструментом (чтение-игра)» [3]. В технологии осуществления этих этапов многие педагоги-методисты условно выделяют несколько следующих стадий: зрительное восприятие (обзор) текста; теоретический анализ; предварительное мысленное проигрывание текста (или мысленное озвучивание); непосредственное воспроизведение музыки. Отметим, что в действительности первые три фазы протекают достаточно быстро и их разграничение может не фиксироваться опытным музыкантом, происходя практически одновременно.

Навыки квалифицированного чтения музыки можно и необходимо развивать в любом возрасте и на любой «стадии» музыкального развития личности. Однако более эффективный результат в этой столь необходимой, как уже отмечалось, для музыкантов и педагогов сфере, будет достигнут, если процесс овладения умением играть с листа будет нужным образом организован на всех ступенях музыкального образования. Прежде всего необходима рациональная организация индивидуальных занятий чтением музыки: регулярная тренировка в специально отводимое время. Чтение нот с листа самым непосредственным образом влияет на эффективность учебного процесса в целом: увеличивается объем изучаемого материала за счет сокращения сроков его прохождения, укрепляются межпредметные связи, расширяется музыкальный кругозор обучающихся, развиваются их интеллектуальные способности, стимулируется формирование

устойчивого интереса к исполнительству. Нельзя не сказать и о положительном эмоциональном фоне, который, как правило, присутствует во время чтения с листа, поскольку подобное ознакомление с музыкой не ассоциируется в сознании ученика с комплексом проблем, которые нужно преодолевать при освоении произведений для публичного исполнения.

Эскизная форма работы условно занимает промежуточное место между чтением произведения с листа и его доскональным поэтапным освоением. В фортепианно-методической литературе понятие «эскиз» встречается достаточно часто, поэтому вероятно следующее разграничение его трактовки в зависимости от контекста применения:

- создание исполнительского эскиза в процессе освоения музыкального произведения (или эскизная стадия работы), когда формируется исполнительский замысел;
- эскизное изучение репертуара как форма учебной работы, более известная педагогам под названием «прохождение произведений в порядке ознакомления»;
- эскизное освоение произведения как метод работы, применяемый профессионалом в самостоятельной музыкальной деятельности.

Соответственно, при рассмотрении содержания и функций эскизного музицирования необходимо акцентировать его роль в развитии самостоятельности личности и возможность применения эскизной работы в самостоятельной профессиональной исполнительской или учебно-музыкальной деятельности.

Владение приемами эскизного освоения музыкального материала, как и качественное умение читать музыку с листа, во-первых, дает возможность музыканту использовать в практике более значительный по объему музыкальный материал, интенсифицируя процесс развития способности быстрого охвата нотного текста; во-вторых, ускоряет темпы накопления музыкального опыта. «Быстрое эскизное освоение материала за инструментом занимает одно из главных мест в деятельности специалиста по массовому музыкально-эстетическому воспитанию детей, не уступая собственно исполнительской деятельности, - отмечает в исследовании, посвященном эскизному изучению репертуара, Л.В. Осипова. - Самообразование учителя, ежедневная подготовка к занятиям, внеклассным мероприятиям... связаны с необходимостью анализа и целостного исполнительского охвата обширной музыкальной литературы в сжатые сроки» [2, с.5].

Границы процесса освоения произведения, носящего эскизный характер достаточно широки: от довольно приблизительного наброска до проработки эскиза в основных чертах, не претендующего при этом на исполнительскую завершенность. В качестве главной цели при такой форме работы над произведением выступает создание исполнительского эскиза. Овладение материалом в этом случае не доводится до высокой степени завершенности. Заключительным в эскизной работе служит этап, на котором музыкант охватывает образно-поэтический замысел произведения, получает художественно достоверное, неискаженное представление о нем, и способен убедительно воплотить этот замысел на инструменте. Основным требованием при эскизном изучении является максимальное внимание к целостному охвату и воплощению звукового образа произведения, а не к отработке деталей.

Как уже отмечалось, по ряду признаков эскизное разучивание заметно сближается с чтением музыки с листа. В рамках обоих видов деятельности музыкант постигает значительное число различных музыкальных явлений, причем делает это быстро и оперативно, интенсивно накапливая музыкальный опыт. В то же время между эскизным освоением репертуара и чтением с листа существует определенная разница. В отличие от однократного, эпизодического ознакомления с новой музыкой при игре с листа, эскизная работа открывает возможности для значительно более серьезного изучения произведения. Музыкант в этом случае не ограничивается единичным, беглым знакомством с художественным обликом произведения; проигрывая его многократно, в течение

определенного периода времени, он значительно глубже постигает интонационно-композиционные особенности сочинения, его эмоционально-образный смысл.

Методика эскизной работы направлена как на раскрытие художественного замысла, так и на его исполнительскую реализацию. Среди основных ее задач - формирование слуховой исполнительской гипотезы. Методы создания исполнительского эскиза разнообразны. К ним относятся различные виды теоретического анализа, пробные исполнения, замедленная игра, приемы работы без инструмента (мысленного прочтения) и др.

Общий алгоритм эскизного изучения фортепианного сочинения в значительной степени совпадает с методикой чтения с листа. Во всяком случае, составляющие этого процесса (зрительное восприятие-просмотр текста, его теоретический анализ; мысленное проигрывание и непосредственное воспроизведение музыки) являются необходимыми компонентами эскизной работы. При этом эскизное изучение произведения подчиняется общим закономерностям художественно-творческого процесса: от формирования исполнительского замысла музыкант должен перейти к аналитической стадии, углубляющей и уточняющей его. Роль анализа произведения как метода постижения его содержания при эскизном изучении репертуара возрастает. Исследование авторского замысла, глубокое изучение объективных данных нотной записи являются важной составляющей эскизного освоения. Известный педагог-пианист и исследователь Б.Л. Кременштейн писала по этому поводу: «Познание произведения учащимися происходит через изучение текста, и отношение к музыке конкретизируется в отношении к тексту, которое в свою очередь имеет две стороны: пунктуальность в чтении «графического изображения» нотной записи и поиски ее образно-эмоционального, художественного, идейного смысла» [4, с. 22].

Обращаясь к педагогической стороне использования эскизного музицирования, отметим, что оно является эффективной развивающей формой учебно-исполнительской работы благодаря ряду обстоятельств. Прежде всего, она обладает большим потенциальным ресурсом в развитии творческой самостоятельности и музыкального мышления ученика. «Музыкальное мышление учащегося, работающего в эскизной манере, вовлекается в весьма сложную по структуре, широко разветвленную аналитико-синтетическую деятельность», - пишет Г.М. Цыпин [1, с. 51]. Эскизное разучивание произведений открывает большие возможности для ознакомления с широкой музыкальной литературой. Приверженцами эскизного освоения репертуара издавна выступали многие выдающиеся музыканты-исполнители и педагоги, считавшие эту форму работы важным разделом повседневных занятий с учениками. Анализируя опыт мастеров фортепианной педагогики прошлого, Г.М. Цыпин пишет: «Именно здесь, в возможности обращаться ко «многому» и «разному» кроется причина внимания к эскизной форме занятий выдающихся мастеров музыкального преподавания, убежденных в том, что ученик должен стремиться по возможности расширить список освоенных произведений, должен узнать и исполнительски опробовать как можно больше музыкальных образцов, поскольку его первоочередная задача - обладать широким музыкальным кругозором» [5, с.350].

Как уже говорилось, при эскизной работе над произведением обучающийся оказывается перед необходимостью усвоения определенной музыкальной информации в сжатые сроки. Благодаря ограничению времени работы над произведением происходит ускорение темпов прохождения музыкального материала. Тем самым эскизная форма занятий ведет к заметному «численному приросту» того, что познается и осваивается в ходе учебно-художественной деятельности.

Эскизная форма работы над репертуаром обладает большими потенциальными возможностями в отношении общемузыкального развития личности. В ее процессе могут успешно решаться задачи формирования музыкального мышления обучающихся, развития их слуха, воображения, эмоциональной отзывчивости на музыку. Вследствие

особого эмоционального подъема при знакомстве с новыми сочинениями поддерживается положительный настрой в работе и усиливается мотивация к занятиям, являющиеся важными характеристиками музыкального развития личности. Наконец, эскизное изучение способствует совершенствованию пианистической техники и двигательных способностей обучаемого: работая над разнонаправленным репертуаром, ученик сталкивается с необходимостью применять усвоенные приемы игры в соответствии с различными художественными задачами, быстро приспосабливать и видоизменять пианистические навыки.

Итак, чтение нотного текста с листа и эскизная методика освоения произведений представляют собой универсальные виды повседневной деятельности музыканта. Благодаря возможности изучения значительного количества разнообразного материала в короткие сроки, они являются незаменимыми формами самостоятельной работы музыканта в отношении рационализации и интенсификации его музыкальной деятельности. Одновременно с этим эскизная работа и чтение музыки с листа выступают эффективнейшим средством развития самостоятельности обучающихся исполнительству. Исполнение произведений «в эскизе» может стать в музыкальной практике своеобразным «экспериментальным полигоном», на котором апробируются интерпретаторские намерения пианиста. И, наконец, потенциальные ресурсы рассматриваемых форм работы огромны в отношении общемузыкального становления личности - ее музыкально-слухового, художественно-интеллектуального, эмоционального и двигательного-технического совершенствования.

Список использованных источников:

1. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. - СПб., 2001. – 150 с.
2. Осипова Л.В. Эскизное изучение репертуара как форма учебной работы в фортепианном классе: Учеб.пособие. - Екатеринбург, 2002. – 185 с.
3. Цатурян К.А. Чтение с листа / Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. Пособие / Под общ.ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. - М., 2001. – 320 с.
4. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. - Изд. 2-е. - М, 2003. – 210 с.
5. Цыпин Г.М. Развивающий потенциал чтения музыки с листа и эскизного разучивания музыкальных произведений / Психология музыкальной деятельности: Учеб.пособие / Д.К.Кирнарская, Н.Й.Киященко, К.В.Тарасова и др. / Под ред. Г.М. Цыпина. - М., 2003. – 336 с.

УДК 781.378

РОЛЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОДГОТОВКЕ КОНЦЕРТНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

Балабанова И. Е.

(ст. преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины», Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

В Концепции культурной политики Республики Казахстан, выдвинутой Главой государства, говорится о том, что одним из важнейших критериев успеха национальной идеи духовной модернизации и обновления национального сознания «Рухани жангыру», выступает уровень развития культуры и духовно-творческая самореализация личности.

Президент Республики Казахстан в своем Послании народу 5 октября 2018 г. предложил объявить следующий год Годом молодежи, годом молодых образованных и культурных патриотов своей родины, которые многогранно развиваются духовно и будут передовыми специалистами своей сферы в мировом масштабе [1].

Понятие «культура» весьма многозначно, имеет разное толкование и смысл не только в обиходном языке, но и в научных дисциплинах. Идеи, сформулированные в

период от Цицерона (древнеримский политический деятель, оратор и философ) до Гердера (немецкий писатель, историк культуры, создатель исторического понимания искусства - вторая половина 18 века) образовали теоретическое ядро понятия культуры из которого и сформировалось его современное понимание как результат деятельности людей, их поведенческие особенности и стереотипы. Определение понятия «культура» связано с образом жизни общества, рассматривается как сумма поведения и образа мышления общества. Понятие «культура» применяется в отношении к человеку и обществу [2].

В нескольких фразах не охватить все богатое содержание такого сложного феномена как культура. Культура выступает как собирательный образ, объединяющий искусство, религию, науку и т. д. Если говорить об искусстве, можно рассмотреть понятие «сценическое искусство», где непосредственный представитель этого жанра актер, в широком смысле этого слова, должен обладать такими качествами, как творческая фантазия, эмоциональность, культура, голос, пластика, музыкальность и т. д. Сценическая культура исполнителя является предметом исследования в искусствознании, психологии художественной деятельности, педагогике музыкального образования. Само понятие «сценическая культура» понимается как личностное качество, обеспечивающее реализацию художественного содержания произведения искусства в процессе его исполнения на сцене с целью решения задачи приобщения к искусству массового зрителя.

Сегодня среди многообразия видов сценического искусства особое место занимает музыкальная эстрада, в частности вокальная эстрада. Возросший интерес широких масс к музыкально-исполнительской деятельности, заключающийся в применении звуковоспроизводящей и звукоусиливающей аппаратуры, приводит к тому, что нередко уровень исполнительской и сценической культуры вокалистов эстрадных артистов падает. Недооценка важности целенаправленной и систематической работы по формированию у эстрадных исполнителей сценической культуры, актуализирующей поведенческую сферу личности молодого человека, недостаточная разработанность системы педагогических условий и определяет актуальность темы.

Одной из основных проблем подготовки эстрадного певца к концертному выступлению является формирование художественного вкуса и сценической культуры. Исполнитель должен руководствоваться следующими принципами: художественная ценность и эстетическая значимость музыкального произведения, тематическое и жанровое разнообразие, доступность для исполнения, владение приемами актерского мастерства, сценическая культура. Поведение артиста на эстраде, самочувствие во время концертного выступления, реакция на отношение к нему аудитории - это вопросы сценической культуры. От культуры подачи сценического искусства зависит формирование эстетического вкуса и общенациональных интересов.

Артист - это специалист социально – культурной сферы, его миссия - быть проводником к принятым в обществе ценностям и идеалам, его деятельность связана с общением, с публичными выступлениями. Сценическая культура артиста является одним из необходимых условий выполнения данной миссии, в связи с этим эстрадный исполнитель должен владеть методикой формирования сценической культуры. На уровне обыденного сознания считается, что сценическая культура, это всего лишь внешний вид, профессиональные качества исполнителя. Но это понятие несет в себе глубокий смысл, имеющий отношение к психологии поведения человека, его внутреннему миру [3].

К положительным поведенческим характеристикам относятся: - развитые коммуникативные качества; - способность к быстрой адаптации, к изменяющейся ситуации; - способность к следованию высоким образцам эстрадно – вокального исполнительства; - наличие выраженного желания выступать перед публикой; - склонность к импровизации; - владение комплексом сценических действий в совокупности телодвижений, жеста, мимики.

Сценическое искусство - искусство синтетическое. Сценический образ состоит из художественных образов различных видов искусств и зритель воспринимает цельное содержание, то есть подвергается определенному воздействию, которое изменяет его представление о чем-либо. Учитывая специфику формирования профессиональных качеств выпускников специальностей «Музыкальное образование» и «Культурно-досуговая работа» целесообразно рассмотреть проблемы сценической культуры в узком понятии через жанр музыкального искусства – эстрадный вокал [4].

Одной из главных задач музыкального образования выступает воспитание культуры чувств, художественной эмпатии (эмоционально отзываться на переживания другого), культуры поведения на сцене, творческого эмоционально-эстетического чувства. Без развития музыкальной культуры, как части общей духовной культуры молодежи, не получится и воспитания сценической культуры. Всем известно, что с практикой публичных выступлений приходит опыт. Опыт – это совокупность практических знаний, умений, навыков. Один из важных навыков в подготовке к публичным выступлениям эстрадных певцов является преодоление сценического волнения, которое переполняет исполнителя. Эту «энергию» необходимо направлять в нужное русло. Необходимо почувствовать контакт с публикой, её тёплую атмосферу. Можно выбрать несколько человек из зала и петь для них, пусть исполнение будет посвящено им. Сразу почувствуется установленный контакт со зрителями и исполнение пройдет на подъёме.

Ни в коем случае нельзя выходить на публику с надменным видом, с мыслью о том, что она ниже достоинства исполнителя. Публике виднее, что исполнитель делает на сцене правильно, а что нет, он должен покорить их сердца. Очень многое зависит от музыки и от того, что она несет. Если музыка несет агрессию, жёсткие эмоции, то улыбаться и подмигивать в зал неуместно. Устанавливая контакт, нужно знать меру. Если звучит попсовая лирика – культура исполнения и поведения на сцене одна, если это тяжёлый рок – совсем другая. Когда видна отдача публики в виде аплодисментов за доставленное эстетическое удовольствие - это дорогого стоит. Исполнитель понимает, что всё не напрасно и это окрыляет и одухотворяет к новым творческим идеям.

В публичном выступлении должны присутствовать скромность и такт. Музыканты на сцене – это элита общества, которая должна держать высокую планку артиста, это образованные люди с высокой внутренней культурой

Существуют определенные правила сценического этикета:

1. Продаваемая, коммерческая музыка, с её оголяющими тела нарядами и сомнительными телодвижениями, весьма относительна по отношению к культуре поведения и исполнения на сцене. Исполнять произведение нужно для зрителя, не «кайфовать» в своем мире, а нести удовольствие зрителю, сцена для этого и создана.

2. Любая импровизация на сцене отрабатывается заранее. Часто поведение на сцене артистов заставляет смутиться присутствующих в зале людей, которые пришли получить эстетическое удовольствие. Поцелуи однополых музыкантов на сцене – недопустимый пиар-ход, недостойный для долгой и положительной популярности исполнителя. Скандальные ситуации делаются для рейтинга, но это не достойно уровня его культуры. Где работает коммерция, там нет творчества. Сейчас набирает популярность группы типа «Эвтаназия». Это музыка о тяжелой жизни заключенных, не украшающая сценическое искусство. Это люди, не знающие чем привлечь на себя внимание, желающие подражать настоящим артистам. Такая пропаганда бескультурии публичных выступлений, не приемлема для формирования здорового общества с высокой духовной культурой.

3. Необходимо обратить внимание на свои руки. Руки должны быть изначально опущены вниз, если они раскрыты – то подразумевается народная манера исполнения. Чаще всего возникает вопрос: что делать со своими руками и ногами, так чтобы понравиться аудитории. Нередко в течение одной песни, руки поющего кочуют по микрофонной стойке вверх и вниз, болтаются вдоль тела, или сгибаются и разгибаются,

показывая непонятные жесты, хватаются за одежду. Отсутствием сценической культуры считается дергание рукой по микрофону, перебирая пальцами. Это выглядит смешно и не эстетично и вдобавок создает дополнительный шум в микрофоне [5].

4. К теме о воспитании сценической культуры относится и вопрос движения на сцене во время исполнения. Если артист не будет двигаться во время исполнения, слушателям станет скучно, если он будет двигаться слишком много, то это будет отвлекать внимание от исполнения. Недопустимо поворачиваться спиной к залу во время публичного выступления. Любая песня как концертный номер имеет определенную художественно – образную драматургию, что требует проработки ее сценического и хореографического аспектов воплощения.

Чтобы оценить свою мимику и телодвижения во время исполнения, необходимо прорепетировать перед большим зеркалом или записать себя на камеру, став своим самым строгим цензором. Зрителей в большинстве не очень интересуют подробности мастерства исполнителя, в основном они приходят на концерт, посмотреть шоу. Есть, конечно, и аудитория, которая хочет получить чисто эстетическое удовольствие от профессионального исполнения, но таких слушателей меньшинство.

5. Не стоит копировать кого-то известного, лучше быть оригинальным. Аккуратно следует относиться к исполнению кавер-версии популярной песни, которая у всех на слуху. Ни в коем случае не нужно копировать голос и манеру оригинала. Подражание и копирование могут быть полезны как методический (репродуктивный – воспроизведение по образцу) приём на этапе обучения, но не на сцене.

6. Не следует при пении закрывать глаза, как - бы уходя в образ и переживания. Этим можно отделиться от зрителей невидимой ширмой. Вокалисты часто это делают, для снятия напряжения голосовых мышц, но для сцены, для зрителя это не приемлемо. Не нужно напрягать лоб при исполнении, делая мучительную гримасу или пытаясь изобразить состояние экстаза. Глаза должны быть направлены не в пол, а на зрителя или немного выше. Куда идут глаза, туда и звук. Это психологический посыл!

7. Необходимо владеть техникой работы с микрофоном. Микрофон нужно держать как вилку: кончиками пальцев, не оттопыривая мизинец и не обхватывая его всей ладонью. Локоть расслаблен и опущен. Расстояние от вокалиста до микрофона варьируется в зависимости от манеры пения, от характера звука, от самого микрофона, от его диаграммы направленности. Микрофон должен быть как бы продолжением руки и продолжением звукового потока. Это называется «динамика работы с микрофоном». Предпочтения отдаются динамическим универсальным микрофонам

Для зрителей, находящихся в зале, тоже существуют правила культуры поведения.

1. Одно из эстетических качеств посещения живого концерта – возможность не только слушать прекрасную музыку, но и наблюдать за тем, как музыканты исполняют произведение, создают музыку. В случае фортепианного репертуара места лучше выбирать слева, именно с этого ракурса лучше всего видна беглость пальцев пианиста. Если концерт симфонической музыки в зале лучше выбрать боковые места, тогда можно будет в полной мере насладиться не только жестами, но и мимикой дирижера.

2. Если есть опоздавшие, первый номер программы придется послушать за закрытыми дверями. Занять свои места получится только во время паузы между частями.

3. Перед тем как войти в зал, необходимо отключить мобильный телефон на период концерта.

4. Если начало концерта задерживается, не полагается рукоплескать. Аплодировать разрешено после подъема занавеса в знак одобрения декорации. О том, сколько частей в конкретном произведении, подскажет программка или конферансье, и аплодировать между ними в приличном обществе меломанов не принято. Время паузы дается для послевкусия первой части и предвкушения следующей. В концертном зале принято аплодировать при появлении дирижера и солистов. Сидя в кресле, не занимают оба подлокотника [7].

Взаимодействие сцены и аудитории - эффективное средство, способствующее, с одной стороны, повышению уровня сценической культуры и сценического искусства, с другой - повышение уровня культуры населения в целом. Наша задача воспитывать в зрителях высокую культуру поведения и общения.

«Не может быть большого искусства без большой мысли и большого зрителя. Сценическое искусство должно углублять сознание зрителя, утончать его чувства, поднимать его культуру» (К. Станиславский)

Список использованных источников:

1. Послание Президента Республики Казахстан Н.Назарбаева народу Казахстана. http://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-prezidenta-respubliki-kazahstan-nazarbaeva-narodu-kazahstana-5-oktyabry.
2. Тельчарова Р.А. Музыка и культура: Знание, 2004 – 215 с/
3. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности, теория и практика. М.Академия, 2006 – 345 с.
4. Поляков А. С. Методика преподавания эстрадного пения, М. Экспресс – курс «Согласие», 2015 – 410 с.
5. Козлов Н. И. Пластическая культура и создание художественного образа вокального произведения на современной эстраде: автореферат дис. С.-Петербург, 2013. – 28с.
6. Бакланова Т. И., Есенгалиева А. М. Профессиональное общение специалиста культуры: - М. МГУРИ 2004 – 225 с.
7. Балтабаев М. Х., Основы музыкально-эстетического воспитания молодежи средствами казахской традиционной художественной культуры - Автореф. дис. на соиск. степ. док. Пед. наук, Алматы 2000 – 68с.
8. Станиславский К. Работа актера над собой. АСТ, 2017 – 480 с.

УДК 793.03

СОСТОЯНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНЕ

Куспанова М.Т.

(магистр педагогики, ст. преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины», Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

С обретением Казахстаном независимости в стране произошли кардинальные изменения во всех сферах: политической, экономической, социальной. Поначалу театр продолжал развиваться за счет ранее наработанных ресурсов. Однако со временем перед культурой и искусством страны встали задачи обновления художественного процесса. Прежде всего, это поиск национальной идентичности. Рост национального самосознания в условиях глобализации активизировал интерес к историческому прошлому, особенно к прежде закрытым страницам истории. На первый план выдвигается жанр исторической драмы, занявшей основное место в репертуаре театров. Главными персонажами спектаклей становятся Абылайхан, Махамбет, Амир-Темир, Томирис и другие герои.

На протяжении всего рассматриваемого периода репертуар театров наряду с историческими спектаклями во многом определяли национальная классика и спектакли фольклорной тематики. Классика всегда привлекает внимание своей содержательностью, художественностью, ценностными ориентирами, созвучием современным темам и проблемам. В классических произведениях режиссеры искали идеи и образы, соотносимые с новыми реалиями современности.

Особенности формирования и становления казахского театра, а также своеобразие национального стиля актерского искусства и режиссуры в большой мере обусловлены фольклором. Темы, сюжеты, искусство слова, образная и жанровая система фольклора, фольклорная символика и принципы создания характеров, - все это преломлялось и трансформировалось в театре сообразно законам сценического искусства. На протяжении всей истории казахского театра появляются разные сценические версии пьес М.Ауэзова «Енлик-Кебек», «Каракоз», «Абай» (совместно с Л.Соболевым), Г.Мусрепова

«КызЖибек», «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Ахан-серэ - Актокты». В условиях независимости стремление найти нового героя, определить его роль, место и значение привели к активизации интереса к фольклору. Ориентация на поэтику и эстетику фольклора, на высоту его нравственных ценностей, на глубинные представления о бытии, добре и зле способствуют увеличению художественного объема спектакля. [1, с.186].

В постановках конца XX - начала XXI веков отражается поиск новых форм, разнообразие режиссерских интерпретаций, в которых метафоричность и поэтика фольклора позволяют выйти на уровень философских размышлений и образный язык притчи. Состояние театрального процесса в Казахстане отражают республиканские театральные фестивали. Ежегодно свыше десяти театров показывают свои лучшие спектакли. Публичные обсуждения постановок коллегией критиков придают форуму деловой рабочий характер и выявляют основные проблемы и тенденции развития. [2, с.125-127].

Реальный театральный ландшафт Казахстана периода независимости относительно ровный и спокойный. В большинстве своем спектакли по художественному решению достаточно традиционные, поставленные по законам реалистического театра психологической направленности. Важное ключевое место актуальной современной драматургии в репертуаре театров занимают бытовые комедии, мелодрамы или коммерческие пьесы. Для национального театра жизненно необходимо отражать современную действительность, вывести на сцену героя нашего времени. Основным препятствием на пути появления новых театральных форм, режиссерских решений является отсутствие новой качественной драматургии с современными темами и яркими героями, актуальными проблемами. Драматурги по-прежнему находятся в поисках, а театр - в ожидании современных пьес [2, с.130-134].

Ярким примером актуализации театра явился Немецкий драматический театр 1990-х годов. Спектаклем 1997 года «Поле чудес» И.Лаузунд он открыл себя театральному миру Европы и богатство разнообразия мирового театрального процесса для себя. Небывалый успех НДТ на международных фестивалях и гастролях в Европе привел к тому, что театр стал открытой площадкой для экспериментальных сценических проектов с режиссерами разных стран. Именно здесь впервые в Казахстане были поставлены произведения Г.Белля, С.Мрожека, А.Жарри, Т.Уильямса. В постановках НДТ проявились беспощадно трезвый взгляд на мир, жесткость решения спектакля и острая социальность театра. Важным творческим результатом для театрального процесса Казахстана стала вовлеченность артистов разных театров Алматы в проекты и постановки НДТ, использовавшие новые театральные формы и средства выразительности, иной способ актерского существования. Репертуар НДТ этого периода отличался жанровым разнообразием: игрались спектакль-концерт, спектакль-импровизация, спектакль-перформанс, физический театр, широко был представлен танц-театр в собственных постановках театра и в совместных проектах. НДТ этого периода был связующим звеном между мировым театральным процессом и театрами Казахстана. С сезона 2004-2005 годов со сменой руководства изменилась политика и художественное видение мира НДТ. [1, с.190-198].

В театрах Казахстана есть сильные труппы с актерами большого опыта сценической работы, хорошего уровня профессионализма. Адаптация к творческой работе в новых условиях для них проходила непросто. Позитивному разрешению этой проблемы, художественному обогащению сценического искусства способствует обмен опытом с представителями других театральных культур. Ежегодно в Казахстане проводятся практикумы с приглашением ведущих зарубежных деятелей театра. За последние десять лет в Казахстане проводили мастер-классы, тренинги, «уоркшопы», семинары актеры, режиссеры, сценографы, театральные критики и менеджеры из Великобритании, Германии, Франции, Швейцарии, Италии, России. Плодотворной практикой казахстанских театров оказалось сотрудничество с ведущими театральными режиссерами региона

Центральной Азии: К.Аширом (Туркмения), В.Умаровым, О.Салимовым (Узбекистан), Б.Абдразаковым, С.Усмоновым (Таджикистан), Н.Асанбековым (Кыргызстан), свободным туркменским художником - режиссером О.Ходжакули. Активно сотрудничают русские театры с российскими режиссерами. Такая совместная работа придает импульсы развития поискам новой художественной образности, пластической выразительности, иной театральной лексики. В начале 2000-х годов швейцарский актер и режиссер Маркус Цонер провел в Алматы мастер-классы по импровизации для развития творческого потенциала актера. После этого он организовал целую серию мастер-классов британских, немецких и французских театральных педагогов по актерскому мастерству, по сценическому движению, по развитию возможностей голоса, по сценографии, по технике создания пьесы, по театральному менеджменту. По словам М.Цонера, предлагаемая им система упражнений направлена на воспитание мыслящего актера, на распределение энергии, на развитие драматической ситуации. Мастер-классы М.Цонера способствовали активизации развития театрального искусства Алматы. Свидетельством тому является деятельность театра «АРЛиШОК», первые годы которого прошли при тесном сотрудничестве с М.Цонером. Центр оживления театрального процесса перемещается в театр «АРЛиШОК». Созданная в 2001 году, эта первая независимая труппа Казахстана идет по пути, проложенному НДТ. В их арсенале разнообразные формы театральных представлений: импровизация, физический театр, пантомима, уличные спектакли - новые интерактивные способы взаимодействия со зрителем. Насыщенная фестивальная жизнь не мешает созданию важных театральных проектов: фестиваль современной казахстанской драматургии «Театр в поисках автора» (2005 год); собственные театральные фестивали, театральный клуб «АРЛиШОК-сейшн», в котором происходит знакомство зрителей с независимыми театральными, музыкальными и художественными проектами. Сам театр определяет направление своей деятельности как «театрализация театрального искусства» и «театрализация жизни». Лучший спектакль «АРЛиШОКа» - «Backin USSR» является собой монтаж ярких сценических зарисовок, в основе которых лежит импровизация. [1, с.198-203].

Ведущие режиссеры Казахстана - это немногочисленная когорта профессионалов, которым свыше шестидесяти лет. Это Ж.Хаджиев, Е.Обаев, Р.С.Андриасян, Е.Тапенев, Н.Жакипбай, А.Рахимов, Б.Атабаев. Свои «театральные университеты» они прошли в Москве и Санкт-Петербурге на спектаклях лучших режиссеров ближнего и дальнего зарубежья. У них есть собственное режиссерское видение, часто не бесспорное, свой театральный стиль, понимание художественных задач и умение их воплощать. Ж.Хаджиев тяготеет к актуальному прочтению национальной классики, Е.Тапенев - к психологическому театру, Н.Жакипбай - к театру пластической выразительности, А.Рахимов - к условному театру символической образности, к метафоризации сценического решения. Надежды казахского театра сегодня связаны с молодыми театральными труппами, образованными на основе выпускных курсов Казахской национальной академии искусств им.Т. Жургенова: Казахский государственный музыкально-драматический театр им. С.Муканова (Петропавловск), Мангистауский областной музыкально-драматический театр им.Н.Жантурина (Актау), Молодежный театр (Астана). Молодость, художественная энергия пластичность, музыкальность, творческий азарт демонстрируют большой потенциал этих театров. [2, с.132-140].

Самой яркой постановкой этого поколения является спектакль главного режиссера Мангистауского областного музыкально-драматического театра им. Н.Жантурина Г.Мергалиевой «38, или Черная вдова». Это современное вольное сценическое переложение 38-го наиздания Абая, которое вмещается в 38 минут сценического времени. Острое режиссерское решение, утрированно резкий актерский рисунок, экспрессивное исполнение, неожиданное современное прочтение классического текста делают спектакль актуальным. Спектакль отражает неординарное отношение режиссера к художественным традициям, трансформируя их в непредвиденную и стилистически неоднородную

сценическую лексику, в новые формы пластического выражения, выявляя постмодернистские тенденции. «38, или Черная вдова» - это современная сценическая интерпретация художественного наследия как театральное высказывание поколения тридцатилетних.[1, с.200-208].

В современном казахском театре развивается потенциал национального сценического искусства путем поиска в игровой обрядовой природе фольклора новых сценических форм; развития метафоры как базы режиссерского решения, полифункциональной образной системы, многоуровневого изобразительного ряда. Театральный процесс современного Казахстана неоднозначен. В стране свыше пятидесяти театров, одиннадцать из них находятся в Алматы. В их числе национальные театры: казахские, русские, уйгурский, немецкий, корейский. Все они со своей историей, с основополагающими традициями национальной исполнительской школы. Большинство остальных составляют областные театры как важные культурные центры. В условиях независимости Казахстана перед всеми театрами страны стоит задача художественного осмысления современности, раскрытия картины мира через жизнь нового героя в сопоставлении с новой исторической эпохой, включения судьбы персонажа в общечеловеческий контекст, поскольку театр является составной частью национальной культуры, а назначение театра - быть созвучным времени.

Список использованных источников:

1. Богатенкова Л. Современное казахское сценическое искусство. – Алматы.: Онер, 2012. – С.186-208.
2. Традиции и современность: театральное искусство Средней Азии и Казахстана/ О.Н.Кайдалова. – М.: Искусство, 2003. – С.125-141.
3. Брусиловская Е. Театральный роман, или Тайна Оперного: о Государственном театре оперы и балета им. Абая в Алматы// Казахстанская правда. – 2006. – 10 ноября.
4. Абилямажинова А. Всегда в главной роли: о казахском музыкально-драматическом театре им. С.Муканова // Северный Казахстан. - 2007. – 26 марта.

УДК 398

ИЗУЧЕНИЕ РОДНОГО ЯЗЫКА НА ОСНОВЕ КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Мухатаева Ж.А.

(магистр пед.наук, ст.преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины», Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

Фольклор – это слово означает творчество любого народа, которое передается из поколения в поколение. Уильям Томс (который использовал псевдоним Амброуз Мертон) придумал английское слово «фольклор» (folklore) в августе 1846 года, используя его в письме периодическому изданию The Athenaeum. Четыре года спустя этот термин был снова использован в научном журнале «Notes and Queries», еженедельной публикации, которую он основал в 1849 году и редактировал в течение 23 лет (журнал продолжает публиковаться и в XXI веке). Обе публикации начали принимать материалы, касающиеся сохранения фольклора [1].

Фольклор – это пословицы, песни, сказки, частушки, загадки. Современная литература уходит своими корнями в фольклор, многие произведения которого похожи даже в совершенно разных культурах. Главная особенность фольклора – это отсутствие известного автора, потому что любое фольклорное произведение существует очень давно и множество раз было преобразовано новыми и новыми рассказчиками. Фольклор отражает индивидуальные особенности народа, его отличия от других. Понятие фольклор имеет широкое значение, охватывает ряд областей духовной культуры народов,

воззрений, верований, музыки, искусства, хореографии и т. д. Народное поэтическое творчество является одной из существенных составных частей фольклора [2].

Казахский музыкальный фольклор, подобно устному творчеству других народов, и в наши дни продолжает развиваться, обогащаться оригинальными произведениями. В процессе постепенного движения и развития обновляются традиционные жанры, появляются их новые разновидности. Казахский фольклор богат в жанровом отношении. Появились новые образцы пословиц и поговорок, айтысов, арнау и толгау, беташаров и жар-жаров, дастанов и жанылтыпашей (скороговорок), загадок, шуточных и юмористических прибауток, а в годы войны появился жанр солдатской песни.

В настоящее время казахский фольклор представлен следующими формами: поэтической (песни, толгау, дастаны, айтысы), прозаической (сказки), малые жанры (пословицы, поговорки, афоризмы, загадки, скороговорки), инструментальной музыки.

Устно-поэтическая лирика подразделяется на внеобрядовые и обрядово-бытовые песни. К обрядовым песням относятся: арнау (посвящение), мадақтау (восхваление), тарихи өлең (историческая лирика), қара өлең (простое четверостишие), хат-өлең (песня письмо), ән-өлең (лирическая песня), желдірме (речитатив быстрого характера). К обрядово-бытовым песням той бастар (песня, отрывающая празднество), той тарқар (песня - заключение), жар-жар (свадебные дуэты), беташар (песня открывающая лица невесты), бесік жыры (колыбельная), қоштасу (прощальная), жоқтау (причитание), жар салу (песня-объявление), естірту (извещение), көңіл айту (соболезнование), жұбату (утешение). Трудовые, промысловые песни: түлік өлеңдері (пастушеские песни), егінділік өлеңдері (земледельческие песни), аңшылық өлеңдері (охотничьи песни), жұмысшы жыры (рабочие песни). Назидательные песни: нақият өлеңдер (назидательные песни), алғыс (песни благодарности), бата (благословения), тілек өлеңдер (пожелания), жарапазан (вечерние песни - колядки), жұмбақ өлеңдер (песни - загадки), мысал – өлеңдер (песни - басни). Песни – фантазии: аңыз өлеңдер (песни - легенды), өтірік өлеңдер (песни - небылицы). Сатирика – юмористические песни [3].

Казахский фольклор - богатейшее духовное наследие, часть национальной культуры казахского народа. Многовековая жизнь казахского народа в условиях обширной степи со спецификой, выражавшейся в сочетании кочевого и полукочевнического образов жизни, со скотоводческим и полукочевническим типами хозяйства, в условиях родоплеменных и феодальных социальных устройств, обусловила характер, содержание и форму, а также виды словесного творчества. Возникнув еще в древности, в эпоху разложения первобытного общества, казахский фольклор продолжает развиваться, обогащаться и в наши дни. Согласно сложным законам времени и изменяющимся явлениям общественной жизни, народная словесность трансформировалась, одни ее жанры исчезали, другие подвергались изменениям, зарождались новые.

Фольклор казахского народа был представлен мифами, сказками, сказаниями, песнями, стихами, посвященными явлениям природы, ритуалам, хозяйству; пословицами, поговорками, загадками, эпосом, поэтическими состязаниями (айтысами). Он накапливался множеством поколений, в нем мудрость, вера, традиции предков [4].

Когда ребенок начинает изучать родной язык? Наверное, каждый сумеет с легкостью ответить на этот вопрос фразой: с материнской колыбельной. Однако за этим простым вопросом-ответом скрывается очень важный секрет изучения родного языка. Дети до прихода в школу разучивают наизусть достаточное количество стихотворений, знают сказки. Они приходят в школу с большой охотой. Однако порой школа облачает эту охоту малышей к поэзии в традиционные формы, ограничивая ее. В результате ребенок, еще вчера с большой легкостью разучивавший наизусть стихи, вдруг становится пассивным.

Если мы еще с колыбели учим ребенка богатству, смысловой красоте родного языка посредством фольклорных образцов, следовательно, до научного обучения грамматическим законам языка они были впитаны младенцем с молоком матери. А это

ставит очень важную для преподавания родного языка проблему: использование какого метода для изучения в школе языка более необходимо? Обучив вначале грамматическим правилам, искать для них доказательства в художественном тексте, или после прививания ребенку скрытых в художественных произведениях подспудных значений, иронии и намеков, одним словом, образного мышления, обратиться к правилам языка? В нынешний момент противостояние традиционного обучения с европейскими технологиями ответ на этот вопрос имеет большое научное значение. Основу интеллектуальных способностей у детей необходимо начинать закладывать в подготовительных группах детских садов или же с 5-6 лет.

Таким образом, одним из доступных средств изучения родного языка и приобщения детей к этнокультурным традициям являются произведения устного народного творчества. Очень значимо разучивание в детских садах и в начальных школах народных песен, скороговорок, различных обрядовых песен. Фольклор позволяет ребенку приобщаться к культурным ценностям, усваивать их через такие формы, как сказка, игра, музыка, формировать ценностные ориентиры и интерес к знаниям о родной земле, уважение к истории и культуре своего народа.

Список использованных источников:

1. Культурология. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. и автор проекта С. Я. Левит. – М., 2007 – 790 с.
2. Сатпаева Ш.К. Веяние времени. - Алматы : Ғылым, 2000. - 600 с.
3. Шегебаев П., Елеманова С. Казахская музыкальная литература (традиционный период) учебник для музыкальных колледжей. – Астана: Типография КазНУИ, 2010. – 83 с.
4. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. – издательство «Наука», Алма-Ата, 1966. – 402с.

УДК 387.12

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КИТАЙСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

Гайдай С.Н.,

(к.п.н., доцент, Новосибирский государственный педагогический университет)

Гайдай П.В.

(к.п.н., доцент, Новосибирский государственный педагогический университет)

Изучение различных граней фортепианной культуры Китая (композиторского, исполнительского и педагогического творчества, проблемы восприятия музыки и др.), привело исследователей к фиксации наиболее яркой, и, на наш взгляд, базовой характеристики данного феномена - его самобытности. Китайское фортепианное искусство второй половины XX - начала XXI вв. стало явлением на фоне современного музыкального мира, пробудив значительный резонанс в художественном сообществе. Но только ли национальная окраска интонационного материала и воплощение жанрово-стилевых особенностей песенного, инструментального и танцевального фольклора обуславливают оригинальность китайской фортепианной музыки?

В процессе своего возникновения и развития, пришедшимся на прошлое и начало нынешнего столетий, китайское фортепианное искусство формировалось под влиянием многих факторов. Прежде всего, это аспекты межкультурного взаимодействия - обращение к западноевропейской, русской и американской музыкально-инструментальным традициям: освоение композиционно-технических приемов, изучение исполнительского и педагогического опыта и др. Дальнейшее формирование китайской фортепианной культуры было связано с созданием национальной музыкальной

литературы, образованием педагогических школ и совершенствованием мастерства пианистов. Вместе с тем, процессы музыкально-культурной ассимиляции и «вхождения» в иноязычную инструментальную культуру не стали доминирующими для развития фортепианного искусства Китая, не привели к подавлению национального начала в этой сфере музыки и к «потере собственного лица». Очевидно, что самоидентификация Китая в многообразном мире фортепианного искусства стала возможной, прежде всего, благодаря ментальным установкам китайской нации, которые пронизывают все сферы жизни граждан этой страны. Речь идет о национальных религиозно-философско-эстетических представлениях, которые в синкретическом единстве формировали и формируют мировоззренческие позиции китайских композиторов и музыкантов. Следовательно, истоки национальной характерности и самобытности китайской фортепианной музыки коренятся в традиционных религиозных верованиях и эстетических концепциях.

Многовековой исторический опыт Китая, выработанные в нем духовные ценности и эстетические традиции нередко противостоят современному рациональному и прагматическому подходу к проблеме отношений человека и мира. В Древнем Китае эстетика не являлась предметом отдельной науки, а была неразрывно соединена с самыми различными сторонами человеческого бытия - научным познанием, воспитанием, искусством и политикой. Согласно китайским философским канонам, эстетическое воспитание связывалось с процессом внутреннего совершенствования человека, пробуждения в нем способности постигать внутреннюю красоту мира, ощущать гармонию человеческого духа и природы. Художник в Древнем Китае был одновременно и мастером, и ученым, и воспитателем. Как указывает авторитетный отечественный востоковед-музыкант У Ген-Ир, многие мифические правители-мудрецы Древнего Китая были искусными музыкантами. Они рассматривали музыку как средство общения между Небом и Землей, как средство гармонизации Неба и Земли [1, с. 19]. Важный постулат китайских мыслителей состоял в том, что искусство воздействует не только на формирование эстетических взглядов человека, но и на его нравственное становление, так как помогает подняться к высотам духа и способствует решению известной конфуцианской проблемы подавления негативных эмоций в человеке. Концепция даосизма также провозглашает идею возвышенно-одухотворяющего и гармонизирующе-успокаивающего воздействия искусства на чувства и мысли человека. Не ставя в рамках настоящей работы сравнение смыслообразующих положений религиозных направлений, отметим, что доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма сосуществуют в Китае мирным образом. Неслучайно в стране бытует поговорка «конфуцианство - это необходимая одежда китайца, а даосизм - его душа» [1, с. 8].

Таким образом, в философской и художественной традиции Древнего Китая уже было заложено самое серьезное внимание к этическому и эстетическому статусу музыкального произведения. Выдающийся отечественный ученый-синолог В.М. Алексеев писал о важности изучения китайской традиционной музыки: «...мне кажется, первым путем к научной объективности, как всегда, служит умелое и вдумчивое отношение к эстетическим оценкам самих китайцев... Таким верным путем можно будет, по крайней мере, достичь более широкого, глубокого и уверенного понимания слишком сложного явления, именуемого китайской музыкой, и создать если не все пропорции ее оценок, то, во всяком случае, ряд предпосылок к ним» [2, с. 243].

Фортепианное творчество китайских композиторов представляет собой современный национальный феномен, обладающий яркой спецификой, которая обусловлена особенностями менталитета нации и его философско-мировоззренческими характеристиками. Существовавший сравнительно небольшой период, фортепианная культура Китая воплощает многовековые традиции своей страны, в первую очередь, утверждая гармонизирующее начало музыкального искусства. Некоторые аспекты воздействия национальных философско-эстетических категорий на фортепианное

искусство Китая рассматривают в своих работах Вянью Мэн, Ван Ин, Ван Юйхэ, Вэй Тингэ, Гуань Цзяньхуа, Ли Сяосяо, Лю Фуань, Лян Хайдун, Сюй Хайлинь, У На, Цянь Жун, Чжао Сяошэн, Чэн Чжэн и др. В них указывается, что идеи конфуцианства, даосизма и буддизма стали значительнейшими факторами формирования и развития не только фортепианного искусства Китая, но и всей китайской музыкальной культуры.

Говоря о влиянии конфуцианства на творчество китайских композиторов, нужно выделить ряд важных в художественно-эстетическом ракурсе положений этого учения. Прежде всего, конфуцианская доктрина отражает широко распространенную на Востоке (и не только) космологическую концепцию трактовки происхождения сущности и назначения музыкального искусства, согласно которой музыка является зеркалом природы. По Конфуцию, в музыке заключены два начала: сила Неба - светлого, активного, мужского начала (ян), и сила Земли - темного, пассивного, женского начала (инь) [3]. В соответствии с этим музыка отражает гармонию Неба и Земли и одновременно служит средством связи между ними.

Следующая позиция конфуцианства заключается в возможности «использования» музыки (соответствующим образом организованной) как средства гармоничного управления обществом и государством. Исходя из космологического понимания музыки, конфуцианство считает, что музыка является одним из важнейших средств общественного воспитания и управления государством. Конфуцианцы полагали, что в идеале высокая музыкальная культура могла бы быть достаточной для поддержания в обществе должного порядка: «У китайцев, как и у греков, составление положений о музыке являлось делом государственным. Их поэты, как некогда поэты-музыканты Эллады, несли строгую ответственность за правильное толкование моральных, политических и религиозных взглядов, которых придерживалось государство» [6, с.28]. Согласно учению Конфуция, музыка может обращать человека и общество, как к высоким помыслам, так и оказывать развращающее, безнравственное воздействие (здесь мы видим прямое пересечение с античным учением об этосе). Следовательно, назначение музыки в конфуцианстве заключается в том, чтобы приводить в гармонию противоположные и в то же время взаимопроникающие космические начала *инь* и *ян*, способствуя пробуждению добрых нравственных сил общества и устройству идеального государства.

Большое значение Конфуций придавал ритуалу - «высокой музыке», предназначенной для выполнения каких-либо духовных задач, обязательств перед Высшими силами. В этот слой входила и ритуальная музыка - сопровождающая как храмовый, так и дворцовый ритуал. В Китае с древних времен существовало понятие церемониальной «изысканной музыки» - *яюэ*, «под термином «яюэ» подразумевалась музыка совершенная, правильная <...> Однако, по существу, в конкретном (узком) смысле слова китайская *яюэ* ... означала только музыку, предназначенную для исполнения в память Конфуция, по случаю поминовения императоров и высших чинов общества» [6, С. 131]. Конфуцианство утверждало, что ритуальная музыка в честь богов, святых и предков должна быть совершенной, гармоничной, ибо Небо, Земля и Человек являются тремя первопричинами бытия Вселенной. «Музыка — это гармония, дарованная Небом и Землей; обряды и ритуал - это порядок, установленный Небом и Землей», - так характеризовал представление об *яюэ* древнекитайский философ Сыма Цянь [4, с.47].

Конфуцианская идея единства Неба и Человека, являющаяся одной из самых знаковых для китайского народа философских и мировоззренческих категорий, наложила отпечаток, в том числе и на фортепианное искусство, примерами чему является целый ряд произведений, созданных уже в XX столетии. Это «Тайваньский танец» (1936) Цзян Вэнье, Концерт для фортепиано с оркестром «Горный лес» (1979) Лю Доньяня, цикл «Живопись Хигашияма Кайи» (1979) Ван Лисана, Концерт для фортепиано с оркестром «Весенние пейзажи» (1986) Ду Минсиня и многие другие фортепианные сочинения. Содержание этих произведений объединяет общая

эстетическая направленность, связанная с воплощением религиозной идеи единства Неба и человека: претворение музыкальными средствами величественной и спокойной красоты природы. Непосредственно в музыкальном отношении это выражается в свободе и импровизационности формы произведений, в преобладании вариационных принципов развития, в линейном развертывании мелодии, в большом внимании к сонористической стороне композиции.

Отметим, что постоянное звучание в китайской фортепианной музыке «голоса природы» отражает их верность другой древней национальной идее: достижения совершенства через созерцание, естественность и простоту.

Не имея возможности в рамках данного текста произвести подробный анализ указанных сочинений, выделим среди них Концерт для фортепиано с оркестром «Весенние пейзажи» Ду Минсиня, во второй части которого, по мнению китайского музыковеда Сюй Хайлинь [5], «не только воплощается идея единства природы и человека, но и находят отражение многие эстетические категории китайской традиционной культуры: «чин» (чистота), «гао» (высота), «дань» (скромность), «юань» (даль)» [1, С.75].

К древнейшей духовной традиции Китая относится другая национальная религия - даосизм. Одним из его концептуальных положений является сбалансированный подход ко всем явлениям природы, сохранение гармонии между человеком и природой. Совпадая с конфуцианством в отношении космологической природы музыкального искусства, приверженцы Лао-цзы основным эстетическим критерием музыки считали естественность и простоту как воплощение красоты окружающего мира. И если в русле конфуцианства развивалось искусство «высокой традиции» (яюэ), то даосизм, призывая к духовному совершенствованию, соответствовал критериям свободного светского искусства. Как подчеркивает У Ген-Ир, «в духовном облике китайской цивилизации конфуцианство и даосизм позитивно дополняли друг друга, компенсируя, таким образом, некоторые изъяны своего учения» [6, с.27].

Символом естественного равновесия в китайской философии выступает категория тайцзи («верхний предел») - принцип и круг существования, в котором происходит чередование света и тьмы, соединение противоположностей. Одновременно тайцзи олицетворяет непрерывное движение, непрекращающийся процесс: древние китайские философы подчеркивали, что тайцзи порождает что-то одно, которое, в свою очередь, порождает другое, и так далее. Категория тайцзи имеет огромное значение для национальной китайской культуры, что, в частности, нашло отражение в созданной в 1987 г. известным современным композитором Чжао Сяошэном фортепианной пьесе «Тайцзи» (1987). Произведение получило широкое признание в Китае и за его пределами, а его автору за сочинение «Тайцзи» присудили первое место на международном музыкальном конкурсе фортепианного творчества «Китай и Запад» в 1987 году (Шанхай).

Произведение состоит из восьми разделов: По («раскол») - Чэн («продолжение») - Чи («начало») - Жу («наступление») - Хуань («смягчение») - Юн («золотая середина») - Ци («быстро») - Щу («финал»). Каждый из разделов символизирует и отображает в звуках этапы зарождения и развития жизни: «Принципы формообразования, подразумевающие членение «Тайцзи» на смысловые части, следующие друг за другом в определенном порядке, согласуются с очень древней музыкальной формой, сложившейся еще в эпоху правления династий Суй и Тан и чья структура, насколько это возможно, отражала в себе основные стадии жизнеобразования», - отмечает китайский музыковед Ван Ин [1, с.94]. Характерно, что пьеса «Тайцзи» стала своеобразной музыкальной лабораторией, поскольку именно в ней Чжао Сяошен применил разработанную им одноименную систему композиции «Тайцзи». Некоторые теоретические аспекты формообразования объясняются самим автором. В

статье «Об особенностях исполнения "Тайцзи" он пишет: «Моя метафизическая идея вызывает у слушателей очень разные ассоциации. Однако хотелось бы пояснить, что, задумывая столь точную концепцию сочинения, я вдохновлялся жизненными впечатлениями. Жизнь начинается с отдельной клетки, которая растет и развивается. Бесконечное деление клетки образует в результате тело человека (или животного), которое одухотворяется с помощью энергии (ци). С течением времени жизнь умирает и возвращается к первозданной тишине. <...> Одна капля реки сливается с другой, потом третьей - так возникает река... Иными словами, любая жизнь начинается с определенной «точки», разрастающейся, развивающейся, в итоге отмирающей и возвращающейся к «началу начал» - тайцзи. И данный процесс хоть и необратим, однако повторяется вновь и вновь. Это я и постарался отразить в своей фортепианной пьесе "Тайцзи"» [1, с.96].

С понятием тайцзи тесно связаны категории инь и ян, символами которых в китайской культуре стали дракон и феникс. Дракон является своеобразной эмблемой ян, феникс - эмблемой инь (в китайской культуре феникс считается птицей счастья). В числе фортепианных произведений, так или иначе связанных с воплощением данной идеи, можно назвать пьесы Ван Цзяньчжуна «Сто птиц воспевают Феникса» (1973) и «Три раза расцвели цветы абрикоса муме» (1973); пьесы «Янгуаньсаньдэ» (1980) и «Сиянсяогу» (1982) Ли Инхуа и др.

«Сто птиц воспевают Феникса» - широко известное и популярное в Китае фортепианное сочинение. В этой пьесе при помощи различных средств музыкальной выразительности блестяще имитируется пение птиц, передается оживление и жизненная сила природы как пример воплощения идеи гармонии и единства. Эта же идея находит отражение и в другом фортепианном сочинении Ван Цзяньчжуна - «Три раза расцвели цветы абрикоса муме» (другой вариант перевода названия - «Три вариации на тему Мей Хуа»), представляющей аранжировку народной мелодии. В произведении воплощены два образа - первого падающего снега и не боящихся морозов цветов на ветвях дерева, символизирующих стойкость и бесстрашие. Таким образом, можно отметить, что образы рассмотренных фортепианных произведений китайских авторов могут трактоваться одновременно в мифологическом, религиозном, философском и эстетическом значениях.

Религиозно-философскими мотивами наполнено творчество знаменитого китайского композитора тайваньского происхождения Цзян Вэньэ (1910 - 1983). Достаточно назвать его уникальную симфонию «Памяти Конфуция» (1939), вокальное сочинение «Ода каменной статуе Будды в Датуне» (1938) и др. На основе изучения китайских народных песен и стихотворного творчества древних поэтов Цзян Вэньэ создал Четвертую Сонату для фортепиано «День карнавала» (1949), сюиту «Двенадцать народных праздников» (1950), пьесу «Ода Ду Фу» (1953), сонату «Обрядовая музыка» (1951).

Яркой страницей в истории китайского фортепианного искусства, отражающей специфику национального художественного мышления, является фортепианная сюита известного композитора Ван Лисана (р. 1933) «Живопись Хигашияма Кайи» (1979), созданная под впечатлением от выставки этого японского художника. Сюита состоит из четырех частей: «Зимние узоры», «Осенний лес», «Озеро», «Шум волн». В их названиях, как и в музыке, проникнутой японским колоритом, звучит «голос природы», характерный для ментальности дальневосточных народов. В аспекте рассматриваемой нами темы наиболее интересна последняя часть сюиты - «Шум волн». Образность этой пьесы связана с фреской Хигашияма Кайи, на которой изображен легендарный китайский монах Цзянь Чжэнь, живший около двух тысяч лет назад и внесший большой вклад в культурный обмен между Японией и Китаем. (Памятником деятельности Цзянь Чжэня и его последователей является храм Танчжочи в японском городе Найлянь.) На фреске изображен сам Цзянь Чжэнь с учениками на фоне бурного

моря. Для создания наибольшего эмоционального и изобразительного эффекта Ван Лисан использовал известный буддийский напев «Мулянь спасает свою мать», японское ладовое наклонение ту-цзе, ввел в фортепианную фактуру подражание игре на китайском струнно-щипковом инструменте чжэне. Однако наиболее важным художественным средством в этой части сюиты стало имитирование, как будто доносящегося из храма, звучания колокола: «... подобное регистровое решение, по-видимому, обусловлено не только лишь желанием композитора наиболее аутентично отобразить фортепианными средствами колокольный звон, но и эстетико-философской концепцией единства человека и природы, Неба и Земли - концепцией, так присущей китайской культуре, концепцией, ставшей частью мировоззрения нации. В этом контексте переплетение тяжелых, гулких «земных» ударов и более оживленного, просветленного «небесного» перезвона обретает гармонию и полноту» [3, С. 154].

Среди других сочинений для фортепиано, в которых национальная религиозная тематика воплощена, в том числе, и на уровне программности, можно назвать следующие произведения: Чжу Цзяньэр «Монахиня иногда скучает по простой жизни» («Сы Фань») (1958), Чжао Сяошен «Бог надежды» (концерт для фортепиано, 1985). Цао Гуанпин «Богиня Нью-ва» (для фортепиано и гонга, 1985), Моэрциху «Обряд поминовения в горах» (1987), Цзинь Пин «Осенние листья женского монастыря Цин Иуэ» (1988), Гао Пин «Маска для молитвы» (2004) и др.

Укоренённость китайского фортепианного искусства в национальной философии иллюстрирует и тот факт, что во многих фортепианных сочинениях композиторов Китая используется трехстрочная запись: на внешнем (визуальном) уровне это образует в музыкальной фактуре три пласта, что позволяет соотнести графическое изображение с философской триадой «Небо - человек - земля», принося определенное семантическое значение.

Итак, первоосновой содержательно-смысловой сферы китайской фортепианной музыки являются национальные философско-религиозные и эстетические воззрения. Это позволяет деятелям фортепианного искусства Китая не просто воссоздавать отдаленные в историческом измерении художественные образы прошлого, но и утверждать в актуальной для современности творческой форме ценности национальной культуры.

Список использованных источников:

1. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: Дис. ... док. искусств. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. 333 с.
2. Алексеев В. М. Китайская литература: Избранные труды. М.: Наука, 1978. 596 с.
3. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 27. С. 261-263.
4. Боровская Н.Е. Очерк истории школы и педагогической мысли в Китае. М.: Институт дальнего Востока РАН, 2002. 146 с.
5. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: монография. СПб.: Ut, 2008. 188 с.
6. Сыма Цянь. Исторические записки («Ши цзи») / Пер. с кит. Р.В. Вяткина и В.С. Таскина. М.. 1986. Т.4. 453 с.
7. Сюй Хайлинь. Концерт для фортепиано с оркестром Ду Минсиня «Весенние пейзажи» // Изучение искусства исполнения фортепианной музыки. Пекин: «Музыкальное искусство», 2005. С. 226-275. Кит.яз.

ПРОБЛЕМА ШТАМПОВ И ТРАДИЦИЙ В СЦЕНАРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*Шеффинг Е.Н.**(магистр пед.наук, преподаватель кафедры «Музыкальные дисциплины, Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)*

Написание сценария – это особый вид творчества, которым приходится заниматься не только профессиональным сценаристам и режиссерам, но и людям, чья деятельность связана с образованием и культурой. Многие считают, что для создания сценария нужно немного креатива и свободного времени, однако это не так, разумеется без таланта не обойтись, но в написании сценария очень много деталей и подробностей, это вид особого творчества, который требует специфических знаний и умений. Кроме этого, сценаристу приходится сталкиваться с рядом проблем, одна из которых - это проблема штампов.

Шаблон, формализм, фальшивые интонации - не только главные враги возвышенной атмосферы культурно-досуговых программ, они враги идеи, априори заложенной в том или ином празднике, ведь именно с праздниками связаны подавляющее число досуговых мероприятий. Сценарии, созданные на подобной основе, не только не реализуют задачи празднества, а разрушает готовность отмечать этот праздник впредь, разрушает веру в те ценности, которые этот праздник несёт. В то же время подготовка к празднику всегда сопутствует творчеству, дает толчок как народному, так и профессиональному творчеству в разных сферах искусств и сценарист праздника выступает в качестве объединителя всех творческих инициатив и проявлений. Креативные идеи, нестандартные решения к составлению сценария часто посещают сценаристов, но, к сожалению, административные структуры, в чьё ведение входит организация культурно-досуговых мероприятий, часто боятся нетрафаретных решений, предпочитая «накатанный путь», так называемые традиции, которые не хочется нарушать. Однако праздник вне ауры творчества – мёртвый праздник, его атмосфера не воодушевляющая, а разочаровывающая.

Нестандартные творческие решения в подготовке сценариев мероприятий, как правило, берут начало от равнодушного отношения к его теме у самих организаторов. С другой стороны, встречается и сценарно-режиссёрское оригинальничание, которое, по сути, является маской равнодушия. Нужно отметить также и тот случай, когда за сценарным шаблоном скрывается профессиональная или творческая беспомощность.

Остановимся подробнее на «золотом фонде» штампов, к сожалению, он не иссякает. На смену пирамидам гимнастов из агитационных бригад первых десятилетий советской власти пришли массовые театрализованные шествия, в которых отражалась поэтапно «вся история трудового народа» (во всех городах и сёлах в праздничные даты по улицам шли за сохой батраки, скакала красная конница, ехала «живая» скульптура рабочего и колхозницы, а в заключение шла трудовая молодёжь в спецовках). Подобные шествия были с первых лет советской власти, но апогея распространённости и заштампованной безвкусицы они достигли в семидесятые годы. В каждом сценарии об Отечественной войне звучал «Реквием» Р. Рождественского, партизаны сидели у искусственного костра, а каждый сценарий к Октябрьским праздникам начинался с «залпа Авроры», а далее сюжет шёл строго в соответствии с этапами развития государства - гражданская война, борьба с безграмотностью, война, освоение целины и космоса - и к каждой теме традиционный текст. Подобная театрализованная пропаганда не только не достигала своей цели - коммунистического воспитания, она породила циничное отношение ко всему, что прославлялось, в том числе и к тому, что действительно заслуживает уважения и гордости. В этом главная опасность штампа в сценарно-режиссёрской работе - порождение цинизма в отношении самых нравственно значимых

тем. Большую опасность в формировании у людей циничного отношения к высоким идеалам могут представлять собой культурно-досуговые мероприятия, созданные людьми, которые сами в эти идеалы не верят. Есть остроумное изречение: «Как часто нас призывают идти за флагом, который никто не несёт» [1] .

Штамп в сценарии - это не просто непрофессионализм и безвкусица, это огромный вред. Нельзя путать понятия «штамп» и «традиция». Штамп - это отжившая, обесмысленная традиция. Традиция же живёт потому, что она способствует творчеству всякого рода, если же этого творчества нет, то она мертва. Штамп живуч, поскольку его можно использовать без усилий ума, чувств и воображения. Сегодня в копилке сценарных трафаретов - отправляющийся в мир знаний «школьный корабль», бесконечные варианты коллизий вокруг украденного мешка с подарками Деда Мороза, парады национальных культур на любой Государственный праздник Казахстана, замена сценарного осмысления сути официальных празднеств концертными программами с надоевшими номерами, поскольку праздновать как-то надо и т.д.

Некоторые исследователи данной проблемы, считают, что использование штампов и клише можно оценивать как положительно, так и отрицательно. Чрезмерное следование клише лишает произведение оригинальности и обесценивает авторский замысел. Положительным в использовании клише является следование стереотипам психологии и облегчение коммуникации. Ключевые слова здесь - авторский замысел. Если автор сценария знает, что он хочет сказать, то штамп - его лучший друг. Именно аранжировка штампов - залог успешной истории. Использование сценарного штампа оправдано тогда, когда банальная ситуация создает предлагаемые обстоятельства для небанального развития сюжета [2]. Конечно, есть огромное количество энтузиастов и специалистов этой сферы деятельности, которые создают яркие мероприятия, радующие людей и отличающиеся «лицом не общим выраженьем».

Чтобы избежать формализма в сценарном творчестве, есть некоторые рекомендации. В первую очередь необходимо определиться с темой. Заказ на сценарий ко Дню Победы - еще не тема, а только направление к её поиску. Невозможно разговаривать со зрителем на множество тем, необходимо конкретизировать: «У войны не женское лицо», «Героев рождает война», то есть рассмотреть круг жизненных явлений и событий, которая волнует круг зрительской аудитории. В. Даль в «Толковом словаре» трактует тему как задачу, которая требует решения, размышления о ней, если исходить из определения, то в теме уже заложена проблема, а проблема содержит определенный конфликт. А конфликт в свою очередь - это основа драматургии и сценария [3].

Начальный этап создания сценария всегда начинается с рождения замысла, который включает формулировку темы и рождение идеи. Идея – это личный авторский взгляд на решение проблемы, это то, что красной нитью проходит через весь сценарий, и в конце звучит как вывод и заставляет зрителя уходить с этой мыслью с мероприятия. «Показать», «заставить», «взглянуть», «убедить», «раскрыть», это слова, с которых начинается формулировка вашей идеи. Показать, что кроме серой мглы наркотического бреда есть разноцветная радуга настоящей жизни, заставить взглянуть на себя глазами Земли. Не путать с пед.целью!

На этапе сценарного замысла формулируется и проблема. К примеру, проблема театрализованного публицистического представления формулируется вопросом: «Какой способ борьбы с детской преступностью наиболее перспективен?». Ответом на этот вопрос может быть идея: «Бороться с детской преступностью также бессмысленно, как бороться с тьмой, нужно просто вести детей к свету». Возможно, кого-то не устроит такая позиция автора, но это позиция! Авторская решение, оригинальный подход – это, несомненно, сложная задача, тем более, по словам Гёте, «нет мысли маломальской, которой бы не знали до тебя». Кажется бессмысленным решать «мировые проблемы» в своем сценарии, однако пытаться стоит, без своего взгляда на жизнь и нет оригинальной

работы сценариста. Точное понимание того, о чем мы пишем и во имя чего - гарант успеха сценарного творчества.

Д.М. Генкин раскрывает понятие сюжета, как неотъемлемую часть написания сценария. Он пишет о том, что подчас для праздника мало определить только тему и идею. Так как получается, что в постановке не будет конкретики, а будет разговор «Вообще» о войне, «вообще» о женщинах, что мы зачастую и видим в наших мероприятиях. Неконкретный разговор вряд ли затронет эмоционально зрителя, поэтому в сценариях подчас не хватает «...конкретного сюжета, т.е. основного, развивающегося по ходу действия события или цепи событий, расположенных в пространственно-временной связи» [4].

Важный момент в сценарном творчестве – это определение жанра мероприятия. Жанровые признаки очень разнообразны, потому что каждый автор имеет свой угол зрения на событие или проблему, и этот угол зрения тоже называют жанром. Мы можем создать фантастический дивертисмент, представление-легенду, фарсовое шествие, романтический праздник, политический балаган, трагикомический карнавал, лирическое ревю, праздничный сказ, праздничные посиделки и т.д., следование жанру поможет избежать шаблонности постановки. Но, порой увлечение поиском жанра мероприятия не оправданно. Это случается, когда сценарист-режиссёр прикрывает за «оригинальностью» своего жанрового решения содержательную пустоту замысла, которая в классической форме продемонстрирует себя слишком явно. С другой стороны, каждая из классических форм праздников и театрализованных представлений обросла множеством штампов настолько, что зрители-участники заранее предугадывают ход дальнейших событий. Это печально, потому что ожидание праздника таит в себе ожидание новизны. Знаменитая режиссёрская фраза «чем удивлять будем?» имеет прямое отношение и к поиску оригинального жанрового решения в сценарном замысле. Так, студенты специальности «Культурно-досуговая работа», в рамках практической работы по дисциплине «Сценарно-режиссерские технологии в культурно-досуговой деятельности» предложили разные варианты организации мероприятия, посвященного Международному женскому дню. Например:

- в жанре представление-легенда: «Афина великодушная», в качестве идеи воплощения: «Женщина появилась из головы»,
- в эпическом жанре: «Нет жизни без женщин на этой Земле», идея – «Наша жизнь имеет смысл лишь в той степени, насколько женщина делает ее красивей и благороднее»,
- в фантастическом жанре: «Женский день 5 тысячелетия» или другой вариант «Мама-босс. Битва титанов»,
- в жанре праздничных посиделок: «Женский день по-женски»,
- в лирическом «Любимые наши дамы!»,
- в юмористическом - «Ах, мама, мама, как же ты была права!».

Еще один вопрос, который встаёт перед сценаристом - «на основе чего (на основе какого материала) писать сценарий?». Необходимо развернуть заданную тему разговора, подкрепить её аргументами. Аргументами могут быть не только художественные (стихи, музыка, танец, пантомима, изобразительное искусство, кадры из художественных фильмов), но и документальные материалы (дневники, письма, фотографии, протоколы, данные социологических опросов, интервью, справки, исторические факты и т.д.). Сценарий - это синтез документального и художественного материала и нужно суметь превращать документальный материал в художественный, заставить «заговорить факт».

Набор и отбор материала - важный этап сценарной работы. Зачастую сценарист ищет материал с позиции - «вот эти стихи, этот текст можно включить в сценарий». Эта позиция не совсем верна. Материал также нужен для подпитки воображения, для расширения смыслового и эмоционального горизонта чувствования темы, для творческой подсказки. Причём набор материала следует вести не только накануне поставленной творческой задачи, а постоянно. Сценарист должен быть в курсе всех текущих событий

общественной жизни, её настроений, то есть обладать профессиональной апперцепцией и широкой эрудицией. Типичный недостаток распространяемых сценариев - обилие ходульных, избитых текстов, плохой вкус к слову. Упрекая сценаристов в пошлости всех видов, Д.Н.Аль справедливо утверждает, что «наиболее часто она проявляется в заполнении сценариев пошлыми стихатами «на тему». Это надо решительно изживать!» - пишет он, «нет такой темы, которая не нашла бы отражения в подлинно замечательных стихах. Обращение к настоящей поэзии, к настоящей прозе, ко всем жанрам настоящего искусства - не только даёт отличный материал, но и воспитывает современного сценариста эстетически, помогает ему самому работать на хорошем языковом, образном и содержательном уровне» [5].

Второй этап сценарного замысла - разработка концепции будущей постановки, ее композиционного строения, зарисовки номеров и эпизодов, списочный состав коллективов и исполнителей. Если формулировка темы и идеи может базироваться на вдохновении, то этот этап требует методичной работы. Следующий этап сценарного творчества включает: раскрытие ассоциативно-художественного образа, воплощение его в яркой, зрелищной форме; организация основного конфликта, способного привлечь интерес будущего зрителя; нахождения таких образов героев и персонажей представления, которые были бы интересны и современны и в то же время не противоречили традициям и менталитету зрителя; определение максимально эффективных способов активизации зрителей.

Бытует мнение, что конфликт не имеет места в культурно-досуговой программе, это особенность драматических произведений, но это не так – наличие конфликта делает программу яркой и незабываемой. Специфика конфликта состоит не в столкновении героев, так как участники культурно-досуговой программы не являются носителями индивидуальных черт характера, они разрешаются на уровне борьбы идей, взглядов, мнений, ряда событий, драматургический конфликт может выразиться в суждениях и оценке зрителя показанных событий.

В написании оригинального сценария помогает художественно-образный язык. И метафоричность, и символичность, и аллегоричность в искусстве - всё построено на соединении несоединимого, на внелогичной связи. Метафора сравнивает: «Твои глаза как пропасть, где так легко пропасть», «остроконечных елей ресницы над голубыми глазами озёр»... Символичность обозначает: армейские погоны, олимпийские кольца, скрепленные шпаги. Аллегоричность выражается иносказательно. С помощью аллегории можно представить понятия - Жизнь, Смерть, Вера, Сострадание. Человек с художественным мышлением мыслит не «записной книжкой», а «альбомом видений и чувств». Его информация - это и слово, и чувства, и мимолётное воспоминание, и промелькнувшее мгновение, и художественные впечатления. Только человек с художественным мышлением соединяет, казалось бы, несоединимое в нечто целое, что может стать волнующе-важным для всех [6].

Итак, хороший сценарий мероприятия, увы, всегда одноразовый, неповторимый, как неповторима сама жизнь. Безусловно, есть готовые сценарии, которые можно взять как канву для нового замысла, но лучше, сочинить свой, пусть не высокого качества с точки зрения специалиста, сценарий, но живой и искренний, так как толчком к творчеству послужит неподдельное желание удовлетворить ожидания аудитории. Перед глазами сценаристов будут конкретные люди с конкретными судьбами и характерами, а это главное, что позволяет избежать самой страшной ошибки в сценарном мастерстве - шаблона. Сценарное творчество - увлекательнейшее занятие, где чрезвычайно важны - свободная фантазия (в рамках строгого замысла) и отсутствие трафаретных приёмов. Соблюдая все вышеописанные условия, можно создать сценарий, который станет настоящим произведением искусства, ведь любое мастерство созидания - это искусство.

Список использованных источников:

1. Аль Д.Н. Основы драматургии. - М.: Лань, 2017. – 288 с.

2. Павлов А.Ю. Как написать хороший сценарий. – М. – Берлин: Директ-медиа, 2015. – 399 с.
3. Андрейчук М. Основы профессионального мастерства сценариста массовых праздников. – М.: Лань, 2017. – 232 с.
4. Даль В. Толковый словарь//slovari.299.ru
5. Генкин Д.М. Сценарное мастерство. – М.: Сов.Россия, 1990. – 189 с.
6. Алешковский А. Шаппы в сценарии//vkinoradio.ru

УДК 372.878

«МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ ТӘРБИЕ ЖӘНЕ ОҚЫТУ» МАМАНДЫҒЫ ҮШІН «МУЗЫКАЛЫҚ ТӘРБИЕ ЖӘНЕ МУЗЫКАНЫ ОҚЫТУ ӘДІСТЕМЕСІ» ПӘНІНІҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Кереева А.О.

*(педагогика магистрі, оқытушы, М.Жұмабаев атындағы Петропавл гуманитарлық
колледжі)*

«Білімді, көзі ашық, көкірегі ояу болуға ұмтылу – біздің қанымызда бар қасиет», деп Елбасы «Болашаққа бағдар – Рухани жаңғыру» Бағдарламалық мақаласында анықтаған. Ел дамуының басым бағыттарын айқындап берген «Қазақстан-2050» Стратегиясында Нұрсұлтан Назарбаев: «Бала тәрбиелеу – болашаққа ең үлкен инвестиция. Біз бұл мәселеге осылай қарап, балаларымызға жақсы білім беруге ұмтылуымыз керек», – деген болатын. Шынында да, өркениет жолына әлемдік дамудың биік белесіне көтерілу үшін білім мен біліктің қашанда орны ерекше екені анық [1].

Жас ұрпақтың жан-жақты жарасымды жетілдіруге «Музыкалық тәрбие және оқыту әдістемесі» пәні зор маңызға ие. Музыкалық тәрбие дегеніміз - музыка өнері арқылы баланың жеке басын қалыптастыру, музыкалық ынтасын, қабілетін, музыкалық эстетикалық көзқарасын қалыптастырады.

Мектепке дейінгі ұжымға болашақ музыка жетекшілері мен тәрбиешілерді кәсіби-педагогикалық тұрғыда даярлауға бағытталған басты оқу пәндерінің бірі « Музыкалық тәрбие және музыканы оқыту әдістемесі». Пәннің мазмұнында балалардың музыкалық қабілеттерін дамыту, музыкалық мәдениетін қалыптастыру, ойлауды жетілдіру сияқты жұмыстарға болашақ педагогтарды дайындау көзделіп, қарастырылады.

Заманауи музыкалық-педагогикалық ғылымның жетістіктерімен танысып, музыкалық-педагогикалық қызметке теориялық және психологиялық-педагогикалық дайындыққа дайын болады. Мектепке дейінгі балалармен музыкалық жұмыс жасауда өзінің тәжірибесін жинауға шығармашылық тұрғыда ізденіс жасайды. Жаңа білім беру бағдарламаларымен, оқу жоспарларымен танысады. Болашақ кәсіптік қызмет үшін жаңа педагогикалық технологияларды, музыкалық білім берудің және тәрбиенің әдістерін, формаларын игереді.

Бүгінгі уақытта мектепке дейінгі тәрбие бүкіл қоғамдық, жалпы халықтық іс болып отыр, себебі қоғам өміріндегі өзгерістер жан-жақты дамыған, білімді, парасатты жаңа адам тәрбиелеп, өсіруді талап етеді. Мектепке дейінгі ұйымдарға арналған бағдарламалар мектепке дейінгі жастағы балалардың денесі шыныққан, ақыл-ойы ұшқыр, адамгершілік жағынан мінсіз, еңбексүйгіш, эстетикалық талғамы бай етіп тәрбиелеу міндетін қояды. Онда әрбір баланың жас ерекшелігі, жеке басының өзіндік ерекшелігі, психофизиологиялық ерекшелігі ескеріледі. Бала бақша балаларының жан-жақты дамуына қамқорлық жасайды, олардың талап-тілегін, қажетін ескеріп, мазмұнды да қызықты іс-әрекетін (ойын, еңбек, оқу) ұйымдастырады. Балалардың көңіл-күйінің сергек, қуанышты болуын көздейді. Балабақшада оқыту мен тәрбие бағдарламалары негізінде педагогикалық үдерісті ұйымдастырып, жүйелі болуын қадағалайтын, оның талаптарын орындауға

жауапты басты тұлға - тәрбиеші. Ол бағдарламаға сүйене отырып әрбір топтағы тәрбиелеу мен білім беру мазмұнының келесі топта қайталанбауын қадағалайды және шығармашылықпен ұйымдастыруға баса назар аударады.

Бастауыш сатыда музыкалық білім берудің түбегейлі мақсат-міндеттерін жүзеге асыруда музыка пәнінің де алатын орны ерекше. Балалардың эстетикалық талғамын, рухани байлығын, әсемдігін, терең сезімін, музыкалық сауатын қалыптастыруды шығармаларды тыңдау, музыканы айту, тыңдау арқылы жүзеге асыру үшін музыка пәні мұғалімдерінің алдына көптеген міндеттер жүктейді.

Музыкалық білім беру жүйесі, соның ішінде музыка пәнінің сабағын өткізу мынадай құрылымдылық бөліктерден тұрады: мақсаты, міндеті, принциптері, мазмұны, әдіс-тәсілдері және түрі. Музыка оқытудың басты міндеті және мақсаты – балаларды түрлі көрнекілік іс-әрекеттерге қатыстыра отырып, жүрегіне халық дәстүрінің рухына толы, оны қабылдай алатын біртұтас көркемдік-эстетикалық мүмкіндіктер туғызу.

Балалар музыка арқылы өзің қоршаған дүниенің әдемілігі мен сұлулығын өнермен үйлесімді сезінуге тиіс болса, ұстаз осыларға сәйкес музыкалық шығармалардың терең педагогикалық дәстүрін таныта білетін тәрбиенің әдістемелік көздерін табуы қажет. Музыканы өзін қоршаған өмірмен тығыз байланыстыра ұстау, оқу-тәрбие жүйесіндегі басты және негізгі міндет болуы керек. Өйткені, өзімізді қоршаған табиғат, күнделікті еңбек, халықтың материалдық-рухани мәдениеті (халықтың қолданбалы өнері, зергерлік, үй тұрмыс бұйымдары), халық ауыз әдебиеті, ойын сауық, салт-дәстүр, т.б. музыкалық білім беру мен тәрбиелеудің басты мақсаты болып табылады.

Музыкалық білім берудің негізгі мақсаттары баланың музыкалық тәрбиелілігі, білімділігі мен дамуына бағытталған.

Осы мақсатқа келесі мәселелер жатады:

- балаларда мәдениет сезімінің, көркем эмпатиясының, музыканы сезінуі, сүйіспеншілігінің дамуы;
- өнер туындыларына эмоция-эстетикалық шығармашылығының үндесуі;
- балалардың музыка жөнінде білімін арттыру үрдісіне педагогикалық басшылық жасай білу;
- тыңдарман, орындаушы, «композитор» қызметіндегі балалардың музыкалық-шығармашылық қабілетін, дағдысын, икемділігін арттыру;
- балалардың музыкалық эстетикалық сезімін, қабылдауын, ақыл-ойын тәрбиелеу;

Музыкалық тәрбиенің міндеттері:

1. Музыкаға деген сүйіспеншілік пен құштарлықты тәрбиелеу. Бұл міндет баланың естіген шығармаларының мазмұнын тереңірек сезіп, түсінуіне көмектесетін музыкалық қабылдағыштығын музыканы есте ұстау қабілетін дамыту жолымен шешіледі. Музыканың тәрбиелік ықпалы жүзеге асырылады.

2. Балаларды алуан түрлі музыкалық шығармалармен таныстырып, олардың музыкалық әсерлерін байыта беру қажет.

3. Балаларды музыканың ең қарапайым ұғымдарымен таныстыру, музыка тыңдау, ән айту, музыкалық-ырғақтық қимыл, балалардың музыкалық аспаптарында ойнау саласындағы дағдыларын дамыту қажет.

4. Эмоциялық әсер алғыштығын, сенсорлық қабілеттері мен саздық дыбыстарды айыра білуін, ырғақ сезуін жетілдіріп, әншілік дауыс пен қамылдарын әрлендіре түсу керек.

5. Ән айтудың қарапайым түріне және қимыл әдістеріне үйрете беру, бұл істе музыкалық шығармалардың табиғи және әсерлі орындалуын қадағалау керек.

6. Алған әсерлі мен музыка жөніндегі ұғымдары негізінде музыкалық талғамы пайда болған балалардың алғаш көрінуіне жәрдемдесу керек, ол үшін алдымен олардың музыкалық шығармаларды таңдауына, содан соң бағалай білуіне көмектескен жөн.

Мектеп жасына дейінгі балаларға музыкалық тәрбие берудің маңызы:

Музыкалық тәрбие ұғымы қоғамдық құбылыс ретінде кең және тармағынасында қолданылады. Кең мағынасы дегеніміз ол музыкалық іс-әрекетте жинақталған тәжірибені педагогикалық ықпал ету негізінде кейінгі ұрпаққа меңгерту, жалпы музыкалық мәдениетін қалыптастыру болып табылады. Ал түрлі деңгейде музыкалық тәрбие беру мақсаттарын жүзеге асыруға бағытталған арнайы ұйымдастырылатын іс-әрекетті білдіретін ол тар мағына болып саналады. Музыка өнері жеке тұлғаның дамып, қалыптасуында аса маңызды роль атқарады.

Музыкалық білім мен тәрбие беру адамзат өркениетінің ең терең тамырларынан бастау алады. Адамзаттың сан ғасырлық серігі болып келген музыка өнерінің тәлім-тәрбиеде алатын орын, әсер - ықпалын, қоғам мәдениеттің дамуы процесінде қалыптасқан әлеуметтік, музыкалық - педагогикалық тәжірибені ой елегінен өткізіп, даму кезеңдерін қалыптастыруға тікелей байланысты.

Жан-жақты дамыған азамат тәрбиелеуде эстетикалық тәрбиенің басты саласының бірі - музыка мен ән. Музыка адамның жан дүниесі тебірінте отырып, оның өмірге деген көзқарасын, әдет, мінез-құлқын қоғам мүддесіне сәйкес қалыптастыруға, әдемілік заңымен өмір сүруге тәрбиелейді. Мектепке дейінгі жастағы балаларға музыкалық тәрбие - талғамдық, эстетикалық тәрбие беру ісінің негізгі саласы болып табылады. Эстетикалық тәрбиелеу мәселелерін мектепке дейінгі жастағы балаларға Құлжанова Н., Меңжанова К., Меңдаякова Қ.М., Левченко Т.А., Жұмабекова Ф.Н. [2] және т.б. зерттеген.

Мектепке дейінгі балалар білім берудің барлық деңгейлерінде жалпы өмірде табысты болып келетіндіктен, білімді тез қабылдап, мектепке дейінгі ұйымдағы оқыту мен тәрбиелеу үдерісі оларды алғашқы біліммен қаруландырып, қоғам талабына сай тұлғаны қалыптастырудағы алғашқы негіз болады. Сонымен басты мақсат - біртіндеп түрлі музыкалық іс-шараларды меңгерту арқылы баланың бойындағы түрлі табиғи талабын дамыту. Өнер түрлерінің әрқайсысы адамға әсер етудің спецификалық құралдарына ие. Бала өмірінің ең басында әсер ету мүмкіндігіне ие музыка болып саналады. Ең бір бай әрі әсерлі эстетикалық тәрбие құралы, оның аса үлкен эмоциялық әсері бар, адамның сезімін тәрбиелейді, талғамын қалыптастыратын ол музыка. Қазіргі заманғы ғылыми зерттеулер музыкалық қабілеттерінің дамуы, музыка мәдениеті негізінің қалыптасуы екенін айтады - содықтан, музыкалық тәрбиені мектепке дейінгі жастан бастау керек. Балалық шақта музыкалық әсердің тақыр-таза болуының кейін орнын толтыру өте қиын. Музыка табиғи ырғақты сөзбен пара-пар. Сондықтан сөйлеу үшін сөздік орта қажеттілігі сияқты, музыканы жақсы көруі үшін балада түрлі дәуірлер мен стильдердегі музыкалық шығармаларды қабылдай білу тәжірибесі болуы тиіс, оның ырғағына үйренуі, яғни көңіл күйін тани білуі тиіс. Әлеуметтік оқшауланушылыққа ұшырған баланың ақыл-ой дамуында кедергі болады, ол өзін тәрбиелегендердің тілі мен дағдыларын меңгереді, солармен ғана қарым - қатынас жасайды. Және ол балалық кезінде қандай дыбыстық ақпаратты бойына сіңірсе, оның болашақ саналы сөйлеу және музыкалық ырғақтылығында тірек етер музыкалық тілі және ақындық та осы болады. Сондықтан да жасынан бесік жырын тындап өскен, ертегі тындап, ойын-күлкі арасында өскен бала көпшілік бақылауға қарағанда, санамақ айтып, неғұрылым шығармашылықты, музыкалық дамыған болатындығы осыдан кейін түсінікті болады. Музыкалық даму жалпы дамуға ештеңемен алмастыра алмайтындай әсерін тигізеді: адамның эмоциялық аймағы қалыптасады, ойлауы жетіледі, өнердегі және өмірдегі сұлулыққа сергектігі тәрбиеленеді.

Музыка мектепалды баласының өмірінде педагог әрекетінің белсенді ұйымдастырушылығы арқасында қолданыс табуы тиіс. Көбіне музыкалық жетекші мен тәрбиешілер балалардың музыкалық қабілеттерінің дамуы жұмысының түйісуіне байланысты болады. Музыкалық жетекші тәрбиешілер мен бірігіп әрекеттестігінде балалардың музыкалық дамуы бойынша жұмысты бірлескен жоспарлау олардың ұғымдары мен әрекеттерінің жалпы мағынасын қалыптастыруларын салыстыруға бағытталған инициатива алмасу қажет.

Балабақша өмірінің барлық жағына белсене қатыса жүріп, музыка жетекшісі ата-аналар арасында музыкалық - эстетикалық білімді белсене насихаттау тиіс. Егер ата-аналар музыкалық тәрбиенің маңыздылығын түсінетін болса олар балаларын отбасында, музыка үйірмелерінде, балалармен бірге концерттерге, музыкалық спектакілдерге барады, жан- жақты музыкалық әсерлермен байиды, олардың музыкалық тәжірибесі кеңейді.

Музыкалық тәрбие бойынша жұмыс істейтін педагогтер жұмысының басты жетістігі барлығын бірыңғай шығармашылық командаға біріктірігіп, жұмыс жасау білігін жүзеге асыру болып табылады.

Мектепке дейінгі ересек жастағы балалардың музыкаға қызығушылығын арттыру үшін тәрбиеші өзінің алдына белгілі мақсат қоюы тиіс. Ал осы музыка сабағындағы қойылған нақты мақсат белгілі бір музыкалық тәрбиенің міндеттерін жүзеге асыруды көздейді.

Қазіргі музыка сабағы - мектепке дейінгі ұйымдағы музыкалық тәрбие жұмысын ұйымдастырудың негізгі формасы, музыка сабағында балалар педагогика ғылымының оған қойылатын соңғы талаптары бойынша мынадай іс-әрекеттермен айналысады: хормен ән айту, музыка тыңдау, музыкалық ырғақтық қимылдар, балалар аспабында ойнау, музыка сауаты, балалар шығармашылығы т.б.

Музыка - эстетикалық тәрбие беру құралдарының бірі болып саналады. Өнердің басқа түрлері сияқты ол да өмірдегі әсемдікті, табиғат сұлулығын бағалауға және адамдар арасындағы қарым-қатынастарды түсініп, білуге үйретеді.

Баланы жастайынан өнерге баулып, музыка әлемімен таныстыру, оны сезіндіріп ән айтқызып, күй тартқызудың мақсаты -халқымыздың асыл қазынасын, дәстүрлі ән-күйлерін бойларына сіңіре білу, олардың эстетикалық талғамын жан-жақты байытып, дамыту - бүгінгі таңда өте маңызды мәселеге айналып отыр.

Қазіргі оқу - тәрбие жұмысын жан - жақты дамыту мақсатындағы басты міндеттердің бірі бала тәрбиесіне қазақ халқының ғасырлар бойы ұрпақтан ұрпаққа мұра болып келе жатқан әдет - ғұрпына, ұлттық дәстүріне байланысты әдебиет пен мәдениетке, тұрмыс - салтына, өнерге үйрете отырып, баулу. Белгілі бір өнер иесіне арналған әсерлі әдеби - музыкалық кештер өткізу де бала санасында із қалдырады. Әдемілікке, жақсыға, үлкеннің маңызды да пайдалы ісін қайталауға, ұқсап бағуға талпындырады. Әр сазгердің немесе әншінің шығармашылығындағы, репертуарындағы әндерді, шығармаларды тереңірек талдау арқылы бала тағы да музыканың эмоциялық әсерін, бейнелеу күшін түсініп, жақсы мен жаманды ажырата алуға үйренеді.

Қорыта келгенде жаңартылған мектепке дейінгі тәрбие мен оқыту мазмұнын іске асырудың негізгі бағыттары ол жаңартылған Стандарт және Бағдарламадағы мектепжасына дейінгі балалардың дайындық деңгейіне қойылған талап-тарды жүзеге асыру болып табылады, жаңа инновациялық технологияларды оқу және іс-әрекет барысында қолдануымыз қажет. Мектепке дейінгі ұйымның заманауи педагогі келесі талаптарға жауап беруі қажет: рухани, кәсіби, жалпы мәдени және денесін жетілдіруге ұмтылған, ішкі дүниесі бай, үйлесімді дамыған, тұлға.

Педагог Бағдарламада анықталған міндеттерді жемісті іске асыру үшін балаларды оқыту мен тәрбиелеудің барынша тиімді құралдары мен технологияларын қолдануы және игеруі қажет. Осы мақсатта ол үнемі өзінің кәсіби шеберлігін арттыруы, білімін көтерумен айналысуы қажет.

Пайдаланған әдебиет:

1. Стратегия развития Республики Казахстан до 2050 года http://www.akorda.kz/kz/official_documents/strategies_and_programs
2. Дүйсембинова Р.К. Музыкалық білім беру « педагогикасы . Талдықорған , - 2006.–213 б.
3. Праслова Г.А. Мектепке дейінгі балаларға музыкалық білім берудің теориясы мен әдістемесі. Детство- пресс, 2005. – 129 б
3. Гогоберидзе А.Г., Деркунская В.А. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: Учеб. пособие для студ. Высш.учеб. заведений. – М.: Академия, 2010 – 240 с.

4. [Қоныратбай Ф.М.](#), [Абдрахманова Г.А.](#), [Сарыбаева Т.Т.](#) Музыка. Әдістемелік құрал (4+). «Зерек бала» бағдарламасы бойынша мектепке дейінгі ортаңғы топ педагогтеріне арналған Астана, 2012 – 100 б.

УДК 372.878

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ЭФФЕКТИВНОМУ ПРОЕКТИРОВАНИЮ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ФОРТЕПИАНО В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ СИСТЕМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ

Вчерашняя Е.А.

(преподаватель ПЦК Фортепиано КГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля»)

Современный этап развития музыкального образования выдвигает на первый план задачу воспитания специалиста – профессионала широкого профиля, владеющего многими видами деятельности, способного одинаково успешно осуществлять исполнительскую и педагогическую деятельность. В этой связи необходимой глобальной задачей педагога-музыканта становится эффективное проектирование образовательного процесса.

Проектирование образовательного процесса - это вид профессиональной деятельности, в котором определяется будущий процесс и результат целенаправленного развития учащегося на протяжении определенного промежутка времени. Это деятельность сложная. Она требует от педагога объемных системных знаний – дидактических, предметных, методических, так как проекты на мысленном уровне отражают действительные образовательные процессы.

Сам термин «проектирование» принадлежит к технической области знания. «Проектирование (от лат. projectus – брошенный вперед) – деятельность по созданию проекта, созданию образа будущего предполагаемого явления» [1].

Применительно к педагогике, педагогическое проектирование – это предварительная разработка стратегического направления, а также основных деталей предстоящей деятельности учащегося и педагога.

Педагогическое проектирование – феномен, возникший как результат взаимодействия новейших тенденций в развитии педагогической теории и инновационной практики. Проектирование в настоящее время рассматривается как важнейшая составляющая педагогической деятельности. Этот процесс охватывает образовательные системы различного уровня, содержание образования, педагогические технологии, управление педагогическим процессом, планирование и контроль развития. Главными особенностями проектирования музыкального обучения как вида педагогической деятельности являются творческий и индивидуальный характер проектирования. Проектирование в той или иной степени содержит в себе элементы моделирования, конструирования, прогнозирования и планирования будущего процесса обучения.

Говоря о проектировании учебного процесса в классе специального фортепиано, необходимо помнить о грамотном планировании учебного процесс в целом, как в рамках одного урока или в течение определенного семестра, так и на протяжении всего промежутка обучения.

Урок специального фортепиано также является частью учебного процесса, основной составляющей его единицей. Это особый вид деятельности, не похожий на уроки в общеобразовательной школе. Это индивидуальное занятие педагога и ученика, целью которого является овладение профессиональными навыками игры на фортепиано,

привитие любви к музыке, развитие способностей, расширение кругозора и, как следствие, – повышение интеллекта.

Педагогу необходимо иметь предварительный план к каждому уроку. Наметить первоочередные задачи, понять пути их осуществления, продумать своевременность каждого высказывания и пожелания на конкретном этапе работы. Каждый отдельно взятый урок является «кирпичиком» эффективного проектирования образовательного процесса. Последовательность деятельности педагога делает ход урока целеустремленным, динамичным, дает возможность экономить время. Понятно, что план индивидуального урока невозможно спрогнозировать с высокой точностью, многое зависит от различных обстоятельств. Важна подготовленность ученика к занятию, степень его активности во время данного урока, эмоциональное состояние, концентрация внимания. Однако, при наличии предварительного планирования «включенность» педагога в творческий процесс присутствует и вне времени урока, в результате чего прямо на уроке могут появиться новые идеи и пути к их осуществлению.

Для успешного создания эффективного образовательного проекта и его осуществления необходима первоначальная оценка многих составляющих, и, прежде всего, объективная оценка музыкальных способностей ученика. Оценивается общее и физическое развитие, строение рук и приспособляемость к инструменту, выявляются слабые и сильные стороны уже имеющейся музыкальной подготовки, если таковая есть; составляется психологический портрет учащегося и дается характеристика его работоспособности. При работе с начинающими педагог учитывает наличие или отсутствие музыкального образования у кого-либо из членов семьи. Все это обуславливает конкретные дифференцированные педагогические задачи, а также приемы и методы для их реализации. Ответы на многие вопросы, возникающие у педагога при знакомстве с новым учащимся, чаще всего, появляются в процессе работы. Педагог должен понять и оценить динамику деятельности, темпы и рост профессионального развития, способность усваивать новый материал, синтезировать накопленные знания. Практические задания выявляют максимальную скорость, с которой необходимо двигаться вперед.

На выяснение этих обстоятельств затрачивается определенное время. Иногда на начальном этапе работы педагог действует интуитивно, полагаясь на свой опыт. Нередко на этом пути педагога ожидают сюрпризы, поэтому надо постараться не останавливаться на одном проекте, иметь в запасе еще один-два, тоже обеспечивающих достижение цели. Жесткая позиция и упорство в педагогической сфере не всегда ведут к успеху. Надо оставлять место и для импровизации, и для корректировки действий. Создавайте проект динамичным, гибким, способным по ходу реализации к изменениям, перестройке, усложнению или упрощению. Не забывайте, что педагогический процесс – это живой вид деятельности.

Формирование и развитие ученика в классе специального фортепиано происходит через работу над произведением. Следовательно, выбор репертуара, грамотно продуманный на всем периоде сотрудничества педагога и ученика, безусловно, способствует эффективному проектированию образовательного проекта музыканта. В решении этого вопроса важнейшее значение приобретает музыкальная эрудиция преподавателя, его постоянный интерес к пополнению педагогического репертуара, отслеживание репертуарных предпочтений ведущих педагогов современности.

Несколько рекомендаций по составлению репертуарного плана:

Каждое произведение, предложенное учащемуся для разучивания, должно преследовать свои определенные цели, необходимые для профессионального роста ученика.

Все произведения, включенные в программу, должны быть высокохудожественными. Это формирует вкус будущего музыканта-профессионала.

Произведения должны охватывать разные стилистические направления и жанры. За время обучения в школе или колледже педагог должен постараться познакомить учащегося с творчеством наибольшего числа композиторов разных эпох, стараясь не всегда идти по пути личных предпочтений. Есть композиторы, мимо творчества которых пройти нельзя, недопустимо. Необходимо внести их в разряд обязательных.

Сложность разучиваемой программы не должна превышать возможностей ученика на данном этапе развития. Это приводит к потере интереса к занятиям. Ученик начинает сомневаться в себе и целесообразности дальнейшего обучения. Вспомним «Жизненные правила музыканта» Роберта Шумана и его совет: «Старайся играть хорошо и выразительно легкие сочинения; это лучше, чем трудные исполнять посредством» [2]. Хотя в программе может быть одно произведение более сложное, работу над которым предполагается продолжить в следующем семестре, например, для подготовки серьезной программы для участия в конкурсе.

Уровень программы от семестра к семестру должен последовательно и продуманно усложняться. К примеру, более сложное произведение крупной формы предлагается для исполнения с более лаконичным полифоническим произведением и т.п.

Планируя программу из 2-х и более произведений, необходимо грамотно ее скомпоновать: избегать утомительной технической нагрузки, эмоциональной похожести произведений, фактурной одинаковости и т.д. Знаю случаи, когда программа для выступления на государственном экзамене и порядок ее исполнения составлялись педагогом, учитывая тональность каждого произведения.

Не всегда работа над произведением идет по задуманному благоприятному сценарию, и педагог должен быть готов, при необходимости, произвести замену в программе на пьесу с аналогичными задачами, но более доступную. План альтернативного развития событий должен быть также предусмотрен педагогом и включен в индивидуальный план работы.

При выборе некоторых произведений репертуара давайте ученику свободу в ограниченных вами рамках: предложите самостоятельно определиться с выбором одной пьесы из 2-х или 3-х предложенных.

Обсуждайте с учеником выбор программы, по возможности, учитывайте его желания и предпочтения. Иногда это дает хороший результат. Работа над любимой пьесой всегда происходит с наибольшим вдохновением. Кроме того, ученик старается оправдать «кредит» доверия, не обмануть ожиданий педагога.

Помимо произведений, которые должны быть доведены до возможного совершенства, в индивидуальном плане должно найтись место пьесам, предназначенным для эскизного прохождения и для ознакомления.

Выбирая программу для государственного экзамена, опытные педагоги стараются включать произведения тех композиторов, стиль которых достаточно изучен за годы обучения, и в которых ученик может прозвучать наиболее убедительно.

Для успешной реализации эффективного проектирования музыкального образования надо учитывать некоторые психологические аспекты в данном вопросе:

1. Принцип человеческих приоритетов как принцип ориентации на ученика как личности – является главным. Проектирование для человека, а не человек для реализации проекта.

2. При проектировании педагогу рекомендуется ставить себя на место учащегося и мысленно прогнозировать исполнение какого-либо произведения, проецируя это исполнение на личность вашего ученика, его эмоциональную сферу, пианистический аппарат и т.п., предугадывать чувства, возникающие под влиянием определенной музыки, процесса или ситуации. Этот прием можно назвать приемом мысленного педагогического моделирования - проигрывание будущего процесса, установление и уточнение пространственно-временных характеристик процесса.

3. Старайтесь создавать ученику ситуацию успеха. Людям творческих профессий это необходимо для вдохновения и укрепления веры в себя. Это можно сделать как в рамках конкретного урока, когда педагог намеренно обращает внимание на положительную динамику определенных моментов, так и в более масштабных проявлениях – после удачного выступления на ответственном концерте или конкурсе. Малоспособный ученик будет в работе менее успешным, однако, это не должно сказаться на его заинтересованности к обучению. Заинтересованность, скорее всего, возникает у ученика – в ходе урока и в ходе занятий вообще – в том случае, когда благодаря указаниям и помощи педагога у него все время что-то получается, «выходит». Прогресс на своем уровне должен быть у учеников с разной степенью одаренности. Мощным средством для вдохновения ученика часто бывает профессиональный, яркий, артистичный педагогический показ на уроке. Иногда серьезным стимулятором к занятиям является участие в концерте школы или в каком-либо конкурсе. Современное положение в мире конкурсов позволяет педагогу в наше время подобрать ученику конкурс необходимого уровня и смотивировать ученика на участие в нем, не обманув его внутренних ожиданий.

4. Особенность проектов музыкального образования заключается в том, что они по своей сути всегда межпредметны. Невозможно представить себе, чтобы ученик с «3» по сольфеджио оказался способным поразить слушателя тончайшей нюансировкой исполнения и т.п. Это значит, что постоянной заботой педагога в спецклассе должны стать и вопросы развития слуха ученика, и его интеллектуальный уровень, и его музыкальная эрудиция. Современные условия открывают для этого огромное поле деятельности. Используя личный пример, Интернет-ресурсы, педагог имеет возможность направлять и развивать ученика по данным направлениям. Если педагог подходит к обучению комплексно, является для ученика учителем музыки, а не только преподавателем фортепиано – темпы развития и роста таких учащихся существенно отличаются своей перспективностью.

Основным критерием успеха в реализации эффективного планирования музыкального образовательного процесса деятельности учащихся можно считать их переход с одного исполнительского уровня на другой, более высокий уровень. Цель педагогического проектирования – профессионально подготовленный, конкурентно способный, социально адаптированный выпускник.

Необходимо помнить, что педагогика – процесс живой, творческий, подвижный. Нельзя допустить, чтобы какой-либо план развития событий оказал отрицательное воздействие на ученика. Педагог должен постараться выбрать именно тот путь, который поможет его ученику максимально раскрыться в профессиональном смысле.

Список использованных источников:

1. Ефремова Т. Толковый словарь. АСТ, 2015 -3312 с.
2. Шуман Р/. Жизненные правила для музыкантов// Издательство «Музгиз», 1959 г.

УДК 372.878

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД ТЕХНИКОЙ ПРАВОЙ РУКИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ПО КЛАССУ КОНТРАБАСА

Сергазинов Н.Е.

(преподаватель, КГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля»)

Музыкальное образование в современном Казахстане осуществляется в рамках педагогического процесса, музыка сопровождает учебные занятия на различных этапах

образовательного процесса и в разнообразных формах. Н.А.Назарбаев в своем Послании Президента народу Казахстана выделяет. Что «наша молодежь должна учиться овладевать новым знаниями. Обретать новейшие навыки, умело и эффективно использовать знания и технологии в повседневной жизни» [1].

Цель данной статьи состоит в том, чтобы дать конкретное представление о работе над техникой правой руки в классе по предмету «Специальный инструмент (контрабас)».

90% выразительных средств заключено в технике правой руки. Ведение смычка основано на движениях суставов. Звук образуется в результате скольжения смычка по струне, совершаемого благодаря усилию мышц, которое передаётся на смычок движением всех частей руки. Руки подчинены тем же законам физиологии, что и тело акробата, выполняющего сложнейшие упражнения.

Техника правой руки на контрабасе та же, что и на виолончели. Следует только учесть, что смычок контрабаса еще более массивен, чем смычок виолончели, и поэтому легкие штрихи (летучее *staccato*, *ricochet*, *sautille* и другие) на контрабасе трудно выполнимы и не дают должного художественного эффекта.

Существуют две школы игры на контрабасе, существенно отличающиеся друг от друга техникой владения смычком. Последователи одной из этих школ (французской) держат при игре смычок подобно виолончельному; другие исполнители (представители немецкой школы), наоборот, предпочитают положение кисти правой руки, при котором плотно охватывается вся колодочка смычка под тростью (схожее с игрой правой руки национального инструмента- кылкыбыз). Первый способ дает выигрыш в подвижности, второй - способствует достижению большей силы звучности.

Естественно, что и в конструктивном отношении смычки, употребляемые представителями обеих школ игры на контрабасе, также весьма различны. В первом случае контрабасовый смычок отличается от виолончельной лишь большей массивности, в то время как для смычков немецкого типа характерны совсем иные пропорции: широкая (в ладонь!) колодочка, значительно большее удаление волос от древка, особенно у основания смычка. Как покатые плечи контрабаса сохраняют форму старинных виол, так и удлиненно-трапециевидная форма контрабасового смычка немецкого типа напоминает о конструктивных особенностях смычков конца XVII века.

В детских смычково-струнных классах выбор размера смычка и инструмента должен занять надлежащее ему место в прикладной методике педагога. Внимательное изучение многих ребят, в игре которых обнаруживается ряд недочетов в основных приемах техники, показывает, что истоки этих дефектов сплошь и рядом таятся в неправильном подборе смычка и инструмента. Чистота интонации иногда не может быть достигнута, т.к. требует от ребенка непосильных пальцевых напряжений, в связи со слишком большим грифом инструмента. Случается, что неудачный подбор размера инструмента вызывает сильное перенапряжение соответствующей мускулатуры, влекущее своего рода профессиональные заболевания (растяжения, невроты). Все это подтверждает огромную значимость в практике обучения вопроса выбора размера инструмента и смычка.

Выбор должен быть поставлен в связи с физическими данными ребят (величина рук и пальцев, способность к растяжению, длина руки в целом).

В среднем могут быть установлены следующие нормы:

Ребята 7-8 лет - 1/4 инструмент 1/2 смычок

Ребята 8-12 лет - 1/2 инструмент целый смычок

Ребята 13-15 лет - 3/4 инструмент целый смычок

Ребята с 15 лет - целый инструмент целый смычок

Эти нормы подвержены большим колебаниям, ибо дети одного возраста имеют различное физическое сложение. Во всяком случае, надо избегать слишком больших инструментов и слишком длинных и тяжелых смычков, которые могут весьма затруднить правильное развитие первоначальных навыков ученика. Естественно, что основная

устремленность педагога на первых этапах обучения - развить в учащемся координацию в моментах работы правой и левой рук, тем более что в организме человека заложено стремление к «симметричной» (если так можно выразиться) работе рук - одинаковой по форме и цели. Задача сводится к тому, чтобы развить в учащемся способность к одновременным, но различным по форме и цели движениям, т.е. в специфическом понимании - координировать работу левой и правой рук в процессе игры.

Первые уроки должны несомненно посвящаться воспитанию ведения смычка, без участия левой руки («нажатие струн»). Но, ставя так вопрос, нельзя впадать и в другую крайность - чрезмерно длительное изучение функций одной лишь правой руки, что нарушает вышеизложенную задачу педагога - воспитание координации в моментах работы правой и левой рук. Подобные «загибы» также приводят (особенно у детей) к падению активности учащегося: уроки становятся «скучными», «сухими». Необходимо, следовательно, применить с самого начала обучения способ звукоизвлечения, не требующий особой подготовки и доступный для начинающего. Таким способом звукоизвлечения является *pizzicato*, которым любой ученик может овладеть в течение нескольких минут, в чем легко убедиться на практике. Этот простейший способ звукоизвлечения дает возможность на первом же уроке использовать «озвученные» упражнения для левой руки (которые легко контролируются слухом) и в том числе несложные, короткие мелодии. Это позволяет с самого начала обучения установить тесную взаимосвязь между развитием специальных навыков учащегося и его музыкально-художественным воспитанием. Кроме того, неизмеримо возрастает интерес ученика к занятиям.

В постановке при игре на инструменте нужно различать три «стороны»:

- а) посадка и установка инструмента;
- б) постановка левой руки - расположение пальцев на грифе и соответствующее положение всей руки;
- в) постановка правой руки - способ держания смычка пальцами и положение руки в зависимости от ведения смычка по той или другой струне и выполнения определенных исполнительских приемов.

В постановке правой руки следует различать две «стороны»:

- 1) способ держания («хватка») смычка
- 2) положение руки при выполнении различных приемов ведения смычка.

Способ держания смычка:

1. Смычок следует удерживать настолько свободно, чтобы пальцы сохраняли подвижность. При «крепком» держании смычка («жесткой хватке») его невозможно вести правильно и достигнуть хорошего качества звука. В то же время необходимо удерживать смычок достаточно прочно («цепко»), что особенно важно при значительных нажимах на струну и выполнении различных штрихов и акцентов на *f* и *ff*.

2. Для прочного держания смычка нужно прежде всего охватить пальцами колодку достаточно «глубоко». Расположение пальцев поверх трости не пригодно для игры на инструменте, так как при нажиме смычка (особенно при сильном нажиме *f* и *ff*) хватка оказалась бы непрочной и вызвала бы чрезмерное напряжение руки. Но слишком «глубокий» хват колодки тоже не рационален, так как может вызвать «скованность» пальцев. Трудно, конечно, точно указать, насколько «глубоко» нужно захватить колодку пальцами. Это зависит от их строения: при длинных пальцах хват, естественно, будет более «глубоким», чем при коротких.

3. Колодка и трость смычка удерживаются пальцами так, чтобы конец большого пальца устанавливался (несколько боком, а не плашмя) частично на выступе колодки, частично на трости.

4. Средний палец своим концом касается волос смычка у самого металлического ободка колодки; рядом с ним устанавливаются безымянный палец и мизинец.

5. Указательный палец обычно немного отодвинут влево от других пальцев и касается трости на сгибе сустава ногтевой и средней фаланг. При сильном нажиме он несколько «глубже» охватывает трость, располагаясь на ней средней фалангой, нередко вплоть до сгиба в своем среднем суставе.

В зависимости от исполнительской задачи и выполняемого приема различные пальцы более или менее активно участвуют в игре. Но во всяком случае необходимо обеспечить прочное и в то же время достаточно свободное держание смычка. Положение правой руки во время ведения смычка зависит прежде всего от уровня струны и от того, какая часть смычка используется в данный момент игры. Причем наиболее заметно изменяется положение локтя. При игре на струне Соль рука (локоть) принимает наиболее высокое положение, на струне Ми - наиболее низкое. Положение руки меняется также в зависимости от исполнительской задачи и изменения условий ведения смычка.

Подготовительные упражнения:

1. Ученик сближает непринужденно сложенные пальцы таким образом, чтобы большой палец своим концом (боком) установился на средней фаланге среднего пальца (ближе к безымянному), то есть приблизительно так, как он устанавливается при держании смычка.

2. Педагог удерживает смычок в горизонтальном или вертикальном положении (так, чтобы колодка оставалась свободной), а ученик приучается правильно устанавливать пальцы на колодке и трости. Причем следует обращать особое внимание на расположение среднего, указательного и большого пальцев, играющих наиболее важную роль в держании смычка.

3. Ученик (сидя за инструментом или стоя) сам удерживает смычок при помощи левой руки в вертикальном положении и упражняется в свободном охвате пальцами колодки и трости; затем он удерживает смычок одной правой рукой.

4. При помощи педагога ученик устанавливает смычок, в средней его части, на струну Ре (или Ля) приблизительно на середине участка ее между грифом и подставкой. Удерживая смычок на месте, ученик мягко нажимает им струну, стремясь при этом ощутить некоторую «опору» руки.

5. Приучаясь самостоятельно (при помощи левой руки) устанавливать смычок на струне, ученик выполняет предыдущее упражнение.

6. Ученик упражняется в правильном свободном охвате пальцами колодки и трости, удерживая смычок на струне при помощи левой руки и соблюдая требуемое положение руки в целом.

Приступая к развитию у учащихся практических навыков ведения смычка, нужно, прежде всего, подобрать наиболее легкие для начинающего упражнения, способствующие сохранению ненапряженного состояния руки, а также свободному держанию и ведению смычка. Легче всего играть средней частью смычка, где условия ведения его наиболее благоприятны. Ученик без особых усилий сможет здесь удерживать и вести смычок, сохраняя свободное состояние руки (конечно, при условии полной сосредоточенности на выполнении этой сложной задачи). Тем самым предотвращаются недостатки, обычно наблюдаемые у начинающих: «жесткая хватка» смычка и «зажатость» руки. Кроме того, используя для первых упражнений среднюю, а затем верхнюю части смычка, ученик с самого начала приучается к свободным движениям предплечья, имеющим исключительно важное значение в технике звукоизвлечения. Первые упражнения целесообразно начать на струне Ре, учитывая, что при этом рука находится в наиболее удобном («среднем») положении; сила звука - *mf* или *p*; смычок ведется примерно по середине участка струны, между грифом и подставкой:

Основные задачи, стоящие перед педагогом на самом начальном этапе обучения, заключаются в том, чтобы развить у ученика элементарные навыки постановки и приемы игры на первой позиции, научить его правильно вести смычок и извлекать звук удовлетворительного качества. Причем необходимо особенно тщательно следить, чтобы у

ученика не появились неправильные навыки («жесткая хватка» смычка, чрезмерное напряжение в руках и др.), которые в дальнейшем будет трудно исправить.

Важно еще раз отметить, что при решении указанных задач педагогу необходимо учитывать индивидуальные особенности, возраст и развитие каждого ученика, соответственно видоизменяя материал и методы обучения.

Наряду с этими специальными задачами нужно с первых же уроков тщательно воспитывать музыкальный слух и художественные представления учащегося, развивать у него чувство ритма, помогать ему в усвоении нотной грамоты. Иными словами, надо иметь в виду чрезвычайно важную музыкально-воспитательную работу, в значительной мере осуществляемую педагогом специального класса.

Список использованных источников:

1. Сапожников Р.. Первоначальное обучение виолончелиста (методика развития первоначальных навыков игры на виолончели). М., Музгиз, 1962 – 260 с.
2. Струве Б.. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., Музгиз, 1952 – 345 с.
3. Сапожников Р.. Школа игры на виолончели. Музгиз, 1955 – 315 с.
4. Сапожников Р.. Обучение начинающего виолончелиста. М., «Музыка», 1978 – 324 с.
5. Броун А.. Очерки по методике игры на виолончели. М., «Музыка», 1967 – 220 с.
6. Ауэр Л.. Моя школа игры на скрипке. М., «Музыка», 1965 – 190 с.

УДК 78.087

РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ, СОДЕРЖАЩИМИ ЭЛЕМЕНТЫ ДЖАЗА

Вчерашний В.В.

(преподаватель ПЦК Фортепиано КГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля»)

Конец XIX – начало XX века отмечены значительным разнообразием культурных и художественных явлений. Многие из них прямо противоположны друг другу по идейной направленности и формам художественного выражения, резко отличаются друг от друга своими историческими связями и удельным весом в жизни широких кругов. Ни по отношению к нашему периоду, ни по отношению к прошлым эпохам не приходится говорить о культурном и художественном единообразии, в том числе в области музыки. Каждый век порождает какие-то новые, ему одному присущие стили и тенденции, особенно ярко отражающие черты нового в психологии современников.

Джаз – род профессионального музыкального искусства, сложившийся на рубеже XIX-XX веков в результате синтеза европейской и африканской музыкальной культуры и утвердившийся прежде всего в негритянской среде в США. Основные черты джаза – основополагающая роль ритма, мелодические акценты, порождающие ощущение волнообразного движения, импровизационное начало и так называемый «свинговый характер».

Этимология слова «джаз» до конца не известна. Слово «jazz» (происходящее, возможно от французского «chasser») у креолов означало «охоту», а также «волнение», «возбуждение». Впервые термин «джаз» появилось на грампластинке, записанной знаменитым новоорлеанским оркестром «Original Dixie Land Jazz Band». 1920-е годы стали временем бурного расцвета и повсеместного распространения классического джаза, появления первых джазовых грампластинок. С этого времени берет начало эра джаза.

Работа над фортепианными произведениями, содержащих элементы джаза всегда осложняется отсутствием достаточно полной информации об этом, достаточно непростом

стиле. Сказывается и отсутствие необходимой методической литературы, и редкие посещения учащимися джазовых концертов и фестивалей, где они могли бы перенимать необычные элементы исполнения джаза. Кроме того, в джазовых произведениях, помимо классических приемов изложения нотного текста содержится немало специфических элементов собственно джазовой музыки, смысл которых достаточно непросто объяснить начинающему музыканту, ранее не игравшему джаз.

Один из самых «темных» мест джаза и одновременно один из самых непосредственно воспринимаемых его элементов – это свинг. Термин этот в джазе двузначен: так называется один из традиционных стилей джаза, достигший расцвета в 30-е годы XX столетия, и то психическое состояние, которое возникает при исполнении или прослушивании джаза. Свинг в его втором значении – неременный компонент джазовой музыки, наряду с импровизацией, специфическим джазовым звукоизвлечением и фразировкой.

Природа свинга сложна и почти не исследована. В существующей иерархии джазовых ценностей, свинг занимает одно из ведущих мест. Наличие или отсутствие свинга, его качество, интенсивность, необычность являются важными критериями оценки джазового произведения. Известный джазмен Чарли Паркер говорил: «...если в этом произведении нет свинга – значит это – не джаз» [1]. Все это доказывает важность осознанного подхода к осмыслению такого явления, как свинг.

Большинство попыток европейских музыковедов исследовать природу свинга окончилось неудачей. Причина этого не только в непонимании сущности джаза, но прежде всего в несостоятельности самого традиционного музыковедческого анализа в применении к джазу. Академический подход к джазу, перенос на джаз критериев и эталонов классической музыки мешает правильному суждению о джазе. Часто джаз содержит элементы, далекие от классики, и поэтому музыкант с, казалось бы, отличной академической подготовкой не всегда способен понять его сущность.

Существовало немало попыток объяснить сущность свинга. В своей книге «Становление джаза» Джеймс Линкольн Коллиер приводит несколько высказываний критиков, пытавшихся объяснить природу свинга. Голландец Ван Йоост утверждал в 1936 году, что «свинг – это психическое напряжение, создаваемое притяжением ритма метром». Швейцарец Ян Славе доказывал в 40-е годы XX века, что «основная черта свинга – создание ритмических конфликтов между основным ритмом – и ритмом мелодии. Этот конфликт – музыкально-техническая основа джаза». Оба определения, по мнению Коллиера – «классический пример попытки исследовать галактику с помощью театрального бинокля, решить чисто джазовую задачу методом академического музыкознания» [2].

Тем не менее, попробуем разобраться, в сущности, свингования. Свинг, как и особенности джазового звукоизвлечения, не поддается классическому нотному изложению. Польский исследователь джазовой музыки Матеуш Свенчицкий, указывает, что «свинг в огромной степени зависит от выработанного особого чувства ритма у исполнителя» [3]. Но каким образом выработать это чувство? И как объяснить учащемуся необходимые азы знаний для исполнения свинга?

Очень сложно отобразить свинг в привычной классической манере нотной записи. Еще сложнее объяснить начинающему музыканту – как нужно исполнять свинг. Если подойти к свингу с точки зрения классической нотной записи, то мы получим такую схему чередования ритмических долей свинга:



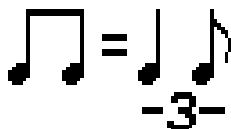
Свинговое исполнение четырех четвертей:



в классической нотации примерно будет выглядеть так:



Попытки таким образом записывать ноты ни к чему хорошему не привели – это крайне неудобно и для прочтения нот с листа и для последующей работы с текстом. С целью упростить нотное изложение джазовой музыки, композиторами и аранжировщиками была введена следующая схема:



Данное обозначение помогает начинающему музыканту играть метрический рисунок с небольшим временным отклонением, тем самым, создавая необходимый эффект качания. Замечу, что формула, отображенная выше часто встречается в нотном тексте джазовых произведений. Иногда, вместо дуоли может встретиться пунктир, который следует также воспринимать близко к триоли. Педагогу и учащемуся следует более внимательно подходить к такому важному указанию. В большинстве случаев, необходимо помнить о необходимости ритмически смягчить нотное обозначение пунктира, заменив его на близкое к триоли исполнение.

Развитие чувство свинга (наравне с талантом) – необходимое условие творческого процесса джазового музыканта и слушателя. Как правило, чувство свинга хорошо прививается и развивается частым прослушиванием джазовых композиций и воспроизведением их на инструменте. Молодым музыкантам следует начинать работать над свингованием под творческим началом преподавателя с осознания упругости джазовой пульсации (в основном – триольной), которая и создает эффект движения в свинге.

Работа над фортепианным произведением, содержащим элементы джаза, должна опираться на специфику джаза и на академические устои исполнительства, складывающихся на протяжении многих веков. Ведь современная музыка не в коей мере не перечеркивает завоевания музыки классической. Основные исполнительские правила и законы должны быть бережно сохранены и преумножены в процессе творческой работы над произведением, содержащим элементы джаза. Подлинная творческая работа над произведением требует много внимания, инициативы и фантазии: она «труднее», чем механическая тренировка. Джазовое исполнение требует большого эмоционального напряжения и творческой свободы для подлинного выражения специфики данного стиля. Не следует, конечно, переутомлять себя во время занятий чрезмерным эмоциональным напряжением. Сводя свою работу к чисто механическим упражнениям, пианист теряет одухотворенную осмысленность своего искусства.

Однако следует предостеречь молодых музыкантов от ложного понимания одухотворенного исполнения. Играя одно и то же произведение в течение долгого времени с неизменным «вдохновением», пианист незаметно для себя может впасть в художественный штамп и привычное возбуждение принять за проявление творческой воли. В таком случае любое механическое упражнение лучше, чем пустой темперамент, не одухотворенный настоящим чувством и идеей. Кроме того, следует помнить, что слишком частое «одухотворенное» исполнение, может привести к тому, что горячо

любимое ранее произведение вдруг стало скучным, обыденным и неинтересным. Лучшее лекарство на этот случай – отложить на время работу над этим произведением и вернуться к ней через определенный промежуток времени.

При первых проигрываниях, конечно, возникает ряд затруднений, связанных с прочтением нотного текста, с подбором удачных технических приемов и подходящей аппликатуры, с нахождением грамотных принципов свингования. Но уже на первых этапах ознакомления надо стараться проникнуть в замысел композитора и стиль произведения. Сосредоточив внимание на технических средствах, пианист не должен забывать о творческой стороне своего исполнительского замысла. Часто потеря художественной стороны произведения начинается на той ступени, когда вялая мысль не подсказывает исполнителю необходимых средств для преодоления встретившихся технических затруднений.

Особое внимание в работе над музыкальным произведением следует уделить стилю. Под стилем исполнения часто подразумевают различные теоретические взгляды, с разных точек зрения трактующие вопросы музыкальной интерпретации. Мы должны подразумевать совокупность выразительных и технических средств, неповторимую манеру интерпретации произведений различных по стилю и все особые приемы обращения с инструментом. Стиль исполнения зависит от содержания и формы интерпретируемого произведения. Несомненно, что господствующие вкусы и приемы игры всегда связаны с общим характером композиции.

В процессе интерпретации пианист должен поставить перед собой творческую цель: полностью раскрыть все идеи композиции. Музыкант не только исполняет то, или иное произведение, не только «репродуцирует» творение композитора. Он воссоздает, вселяет новую жизнь в нотный текст. Он властен превратить произведение в создание, говорящее, дышащее, одаренное активной жизнью.

Существует зависимость качества звучания от стиля и характера произведения. Нельзя говорить о хорошем звуке, как о отвлеченном понятии, вне конкретно поставленной художественной задачи. Стиль композитора в целом и каждый эпизод, даже отдельный голос требуют особой окраски звука и особого приема звукоизвлечения. В значительной мере звук инструмента связан с фразировкой и пластикой игры. Эти два качества исполнения так тесно сплетены друг с другом, что любое разделение их представляется искусственным. Фразировка предполагает свойство музыки передавать интонации и выразительность речи, ее близость к синтаксическим формам и смысловым категориям.

Еще одной трудностью, с которой сталкивается молодой музыкант, мало знакомый с джазовой музыкой, можно назвать умение находить и воплощать в исполнении верный образ произведения. Мои личные наблюдения и исполнительский опыт подсказывают, что начинающему джазмену следует больше слушать качественной джазовой музыки (желательно в «живом исполнении»). Это помогает ему закрепить в памяти особенности джазового изложения, найти нужные краски для исполнения, отыскать необходимый звуковой образ. Звуковой образ, отчетливо воспринимаемый внутренним слухом музыканта, вызывает к жизни новые приемы интерпретации и вместе с тем обогащает наше представление о средствах инструмента, казавшихся до конца изученными. Сам по себе инструмент мертв, пока музыкант не предъявляет ему художественных требований. Его оживляет доверие, оказанное ему артистом. В такой же мере инструмент «мстит» за оказываемое ему недоверие.

Исполнение джазовых произведений требует большой свободы от музыканта. Эмоциональное напряжение, возникающее у исполнителя и слушателя при воздействии свинга, постоянно требует от них «выхода» повышенного тонуса – нередко можно заметить, как джазмен бесконтрольно качается в такт музыке. В известной мере, это можно допустить, но не следует выходить за рамки приличия, допуская при исполнении много лишних движений.

Как один из способов педагогического «наведения» можно рекомендовать фиксацию внимания учащегося на ощущение касания пальцами клавиш. Фиксируя внимание учащегося на чувстве осязания в кончиках пальцев, можно избавиться от излишнего напряжения выше находящихся частей руки, от неловких движений локтями и всем корпусом. Этим путем устраняются различные недостатки: скованное положение тела и рук, искажение лицевых мускулов, дополнительное напряжение шеи, плеча. Скованность в такой же мере вредит игре, как и излишние размашистые движения.

Для того, чтобы каждый палец находился во время игры в оптимальном положении для нажима на клавишу, вся рука должна помогать пальцу занять соответствующее положение на клавиатуре. Отсюда следует, что локоть не может находиться на одинаковом расстоянии от клавиатуры во время исполнения длинной фразы, так как в этом случае пальцам пришлось бы делать лишние сгибательные и разгибательные движения. Все эти классические приемы следует применять и при исполнении современной музыки.

Мера напряжения соответствует мере отдыха. Смена активных движений и подготовительных моментов, чередование отдыха и напряжения так же необходима пианисту, как ритм дыхания для жизни каждого организма. Равномерная игра от такта к такту не только художественно неполноценна, но и крайне утомительна. Игра зрелого музыканта позволяет ему подняться выше отдельных эпизодов сочинения к вершинам охвата всей формы, откуда ему открывается широкая картина музыкального замысла с его богатым и разнообразным содержанием.

В работе над произведением нельзя упускать из внимания такие важные факторы, как аппликатура. Аппликатура – чрезвычайно важный художественный фактор. Каждый палец обладает своим характером удара. Есть более сильные и слабые пальцы. Специфическое положение большого пальца по отношению к остальным ставит его в особые условия. Например, естественно избегать употребление большого пальца, когда исполняется плавная лирическая мелодия. Зато он незаменим при акцентировании, в опорные мгновения при смене позиции. Роль пятого пальца в правой и левой руке совершенно различна. В левой руке – это область тяжелых басов, устойчивых нажимов клавиш; в правой – чаще моменты ярких подчеркиваний нот. И все же пятый палец до некоторой степени лишен той насыщенной выразительности, которая свойственна второму или третьему. Четвертый палец, наоборот, способен к изысканной тонкости звучания... Таким образом, аппликатура играет в пианизме роль своего рода инструментовки. Одна из первостепенных задач педагога – подсказать ученику оптимальную аппликатуру и не допустить неверного сочетания пальцев, приводящего к ущербу исполнения.

Работая над джазовым произведением, молодой исполнитель должен уверенно сочетать особенности собственно джазовой музыки с академическими основами исполнения. Задача педагога – подсказать ученику важные особенности джаза, направить его игру в стилистически верные рамки, при этом основываясь на проверенных временем приемы исполнения. Преподаватель должен заинтересовать учащегося в дальнейших исследованиях области джазовой музыки, ведь музыка джаза по-своему уникальна. В сущности, ей нет аналогов. Ни один вид искусства не знал такого стремительного развития, таких крутых поворотов, смен стилей и направлений за короткое, всего несколько десятилетий, историческое время. Джаз прекрасен и бесконечен. Вероятно, ни одно исследование, даже самое безупречное, не сможет объять его. Но критика должна стремиться поспевать за творчеством, влиять на него, способствовать его развитию. И она же должна воспитывать, просвещать публику. Взаимодействуя с поистине всемирной слушательской аудиторией, джаз взойдет на новые вершины, одарит нас новыми открытиями. Он всегда будет удивлять и радовать нас.

Список использованных источников:

1. Интернет форум «Свинг» // <http://rockisland.ru/oldforum/viewtopic.php?p=64439>
2. Коллиер Джеймс Линкольн. Становление джаза // Москва «Радуга», 1984 - 315 с.

3. Кузнецова С. Методическая работа «Джаз и методические принципы его исполнения» // <https://rcmuzyka.com/dzhaz-i-metodicheskie-printsipy-ego-ispolneniya/7/>

УДК 372.878

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Колесникова Г.А.,

*(к.п.н., член-корреспондент МАНПО, доцент, кафедра «Музыкальные дисциплины»,
Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)*

Лазарева К.Е.

*(гр.МО-15, Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева,
г.Петропавловск)*

Одним из главных направлений реформирования современных школ является модернизация образования. В своем Послании народу Президент Н.А.Назарбаев отметил: «Нужно ускорить создание собственной передовой системы образования, охватывающей граждан всех возрастов. Ключевым приоритетом образовательных программ должно стать развитие способности к постоянной адаптации к изменениям и усвоению новых знаний» [1].

В современной школе большое влияние уделяется развитию творческого мышления учащихся на уроках музыки. Развитию музицирования способствует такая организация обучения, при которой ученик действует активно, вовлекается в процесс самостоятельного поиска и открытия новых знаний, решает вопросы проблемного, творческого характера. Только при активном отношении учащихся к делу, их непосредственном участии в «создании» музыки пробуждается интерес к искусству. Огромную роль в реализации этих задач играет наличие в кабинете музыки различных музыкальных инструментов и их использование в процессе работы с учетом возможностей учеников и их возраста. На уроках музыки можно широко используется инструментальное музицирование – включение простейших музыкальных инструментов в процесс исполнения как фольклорных произведений, так и сочинений композиторов. При этом учителем решаются следующие задачи: развитие интереса к музыкальным занятиям; развитие музыкальности детей, их эмоционального отклика на исполняемые произведения, осмысления жанровой принадлежности сочинения; развитие ритмического и тембрового слуха, чувства ансамбля; формирование навыков и умений дифференцированного «слышания» музыкальной ткани произведения вычленения из нее характерных интонаций (подчеркивание мелодических, метrorитмических, ладовых, динамических, темповых, тембровых и прочих особенностей), элементов формы (фраза, построение, вступление, заключение, разделы частей композиции), приемов развития; приобретение навыков игры на простейших инструментах – ритмических, звуковысотных, духовых; освоение элементов музыкальной грамоты; развитие координации простейших движений при игре на музыкальных инструментах.

Инструментальное музицирование – это, прежде всего, форма творческого самовыражения ребенка при постижении им музыкального произведения, его музыкального языка. Так, инструментальное музицирование главным образом связано со слушанием музыки, вокально-хоровым исполнением, импровизацией. Выбор музыкальных инструментов для детского музицирования на уроке зависит от нескольких факторов:

- наличия определенного набора и количества инструментов в кабинете музыки;

- владения учителем методами и приемами включения инструментального музицирования в драматургию урока музыки;
- уровня музыкального развития каждого конкретного класса и готовности детей к применению инструментов на уроке [2].

Как показывает практика, на уроках музыки используются чаще всего инструменты ритмические: барабаны, бубны, румбы, маракасы, ложки, треугольники и др.; реже – звуковысотные: фортепиано, металлофоны (диатонические и хроматические), пианолы, триоды, органолы и др.; духовые инструменты: блок-флейты, дудочки, разного рода народные инструменты (свистульки, рожки и др.) – применяются редко, так как игра на них, их использование и хранение требует соблюдения специальных санитарно-гигиенических норм. Приобщая детей к музыке через инструментальное музицирование, содействовать их творчеству, необходимо помнить следующее:

- ученик действует так, как ему подсказывает его музыкальная интуиция;
- учитель помогает выбрать музыкальный инструмент, соответствующий стилю и музыкальному образу произведения;
- учитель помогает ученику найти прием исполнения [3].

Обучение детей игре на музыкальных инструментах необходимо с использования инструментария при исполнении музыки разной жанровой принадлежности, основываясь на игровых приемах включения инструментов в исполнительскую деятельность младших школьников. На первоначальном этапе освоения различных музыкальных жанров (марш – детский, сказочный, игрушечный и пр., танец – вальс, полька, менуэт, народная пляска, танец в современных ритмах и пр., песня – колыбельная, шуточная, торжественная и пр.) следует предлагать детям задания, направленные на выбор тембра инструмента, который бы соответствовал характеру и настроению музыки, звучащей на уроке. При наличии в классе одного или нескольких барабанов исполнение метроритмических особенностей маршевой музыки можно поручать поочередно учащимся-солистам. Они будут озвучивать маршевую музыку при входе и выходе из класса, при маршировке детей на месте. Последовательность исполнителей устанавливается учителем вместе с учащимися, чтобы каждый ребенок в классе мог побывать в роли барабанщика. Желательно после звучания музыки обсудить с детьми, соответствует ли звучание инструментального сопровождения характеру и настроению пьесы, помогает ли оно, например, более четкой и организованной маршировке всего класса.

Чтобы сочетание движений под марш и звучание барабанов было ритмически организованным, учитель на первом этапе этой работы использует словесные команды, обозначающие начало или конец движения (игры) – «Марш!», «Стоп!», вступление барабанщиков: «Первый – марш!», «Второй – марш!» и т.д. Усложнение заданий, связанных с исполнением маршевой музыки, обычно направлено на тренировку слухового внимания детей, марширующих и играющих на барабанах: передать смену темпа (быстро, медленно), динамики (громко, тихо), регистра (высокий, средний, низкий) и пр. По мере развития навыков координации маршевых движений – ног марширующих и рук играющих – следует обращать внимание учащихся на необходимость начала маршировки с левой ноги (руки), одновременной остановки в конце пьесы (услышать «точку», тонику), а также учить их осмысливать грани простейших музыкальных форм: вступление к маршу исполняет один, первую часть – другой, среднюю – третий, репризу, повторение – четвертый, заключение – пятый ученик и т.п. На первоначальном этапе словесные команды учителя помогут выполнению подобного рода заданий.

Учителю музыки при организации процесса инструментального музицирования следует помнить о том, что к более сложному этапу работы над произведением можно переходить лишь тогда, когда большинство учащихся освоят приемы игры на инструменте. Нужно постоянно обращать внимание на то, как сидят или стоят дети во время исполнения музыки, точно ли выполняют указания учителя, правильно ли держат инструменты, как извлекают звук, вслушиваются ли в собственное исполнение.

Исполнение маршевой музыки на барабанах может происходить в рамках созданных учителем игр-композиций, например ролевой игры «Игрушечный парад» на музыку «Марша Би» Е. Брусиловского, при исполнении песен-маршей (класс – хор, солисты – барабанщики), драматизации сказки (например, барабанный бой сопровождает появление барана или кулана и др.) При наличии в классе одного или нескольких барабанов исполнение метроритмических особенностей маршевой музыки можно поручать поочередно учащимся-солистам. Они будут озвучивать маршевую музыку при входе и выходе из класса, при маршировке детей на месте. Последовательность исполнителей устанавливается учителем вместе с учащимися, чтобы каждый ребенок в классе мог побывать в роли барабанщика. Желательно после звучания музыки обсудить с детьми, соответствует ли звучание инструментального сопровождения характеру и настроению пьесы, помогает ли оно, например, более четкой и организованной маршировке всего класса. При исполнении песенной музыки лирического характера из предлагаемых на выбор инструментов (барабан, ложки, бубен, треугольник, металлофон) учащиеся выбирают тембр треугольника или металлофона. Нужно предложить ребятам вслушаться в голоса этих инструментов, услышать их мягкий «волшебный» тембр, показать, какими приемами извлекается звук, как держат эти инструменты. Треугольник и металлофон рекомендуется применять при озвучивании эмоционально-образных речевых оборотов, задавая детям при этом определенные мелодические и метроритмические формулы.

Известный и благодатный пример музицирования на детских инструментах песни «Туған жер» К.Дуйсекеева, «Хороший пес» В.Ефимов, «Эгугэй, домбыра» А. Коразбаев, «Музыкальная шкатулка» Ю. Чичков, «Все сбывается на свете» Е.Крылатов, «Қараторғай» Ахан-серэ, «Балдырғандар әні» Б.Далденбаев, «Ақбота», Ж.Турсынбаев. «Скрипка» Р.Бойко, «Надо только захотеть» Ю.Чичков и др. [4].

Все чаще и чаще звучит музыка великих классиков в исполнении детей, учащихся в музыкальной школе. Они проявляют желание выступить перед ребятами своего класса прямо на уроке, заинтересовать одноклассников, подарить им частичку своей души. В классе тихо-тихо. Словно замороженные дети слушают маленьких музыкантов. Игра на инструментах - интересная полезная музыкальная деятельность детей. Это позволяет украсить жизнь ребенка, развлечь его и вызвать стремление к собственному творчеству. В процессе обучения игре на инструментах хорошо формируется слуховые представления, чувство ритма, тембра, динамики. Развивается самостоятельность в действиях ребенка, его внимание и организованность.

Инструментальное музицирование на уроках музыки следует рассматривать лишь как часть общего и музыкального развития ребенка. Эффективность этой работы с детьми зависит от многих факторов: от степени методической подготовленности учителя, его умения подбирать музыкальный материал, разумно выстраивать этапы работы над музыкальным произведением в каждом конкретном классе, последовательно формировать навыки индивидуального и коллективного музицирования, комплектовать инструментарий в зависимости от его применения в условиях урочной и внеурочной работы.

Список использованных источников:

1. Послание Президента Н.А.Назарбаева народу Казахстана от 10.01.2018, http://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-prezidenta-respubliki-kazakhstan-n-nazarbaeva-narodu-kazahstana-10-yanvary-2018-g.
2. Безбородова Л.А., Алиев Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. – М., 2002.
3. Маркова А.К. Формирование учебной деятельности и развитие школьника//Формирование учебной деятельности школьников. – М., 1982.
4. Программа «Музыка РК»/Сост.: Кульманова Ш.Б., Елеманова С.А., Валиуллини Р.Н., Маханова А.К., Саильянци А.А. – Алматы: Атамұра, 1999.
5. Школяр Л.В. Теория и методика музыкального воспитания детей. – М., 1999.

ҚОБЫЗДА ОЙНАУДЫ ОҚЫТУ БАРЫСЫНДА ОҚУШЫЛАРДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЕСТУ ҚАБІЛЕТІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Кулжанова Ж.Ж.,

*(педагогика магистрі, аға оқытушы, «Саз пәндер» кафедрасы, М.Қозыбаев атындағы
Солтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті)*

Ибрагим Т.

(сМБ-ж-16қ, М.Қозыбаев атындағы Солтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті)

Бүгінгі таңда қоғамымыздың жаңа қарқынмен дамуы, ғылыми-техникалық прогрестердің жетістіктері, еліміздің өркениетті елдер қатарынан көрінуі білім беру жүйесіне де ықпал етпей қойған жоқ.

Егемендігін алғаннан кейін еліміздің жеткен жетістіктері ауыз толтырып айтарлықтай. Білім саласында қаншама педагогтарымыз өздерінің озық тәжірибелерін жасап шығарды. Бүгінгі таңда барлық білім беру деңгейлерінде сапаны бақылау қолға алынды. Себебі, оның білім саласы үшін маңызы зор. Тереземіз өзге елмен тең болу үшін, өскелең ұрпақтың алар білімі сапалы, мәнді әрі тиімді болуы біз үшін өте маңызды. Еліміздегі білім беру жүйесіндегі жасалып жатқан технологиялардың көтеретін мәселелері:

- жас ұрпақтың білім деңгейін халықаралық деңгейге жеткізу;
- жан-жақты дамыған кәсіби, білікті маманды қалыптастыру;
- өз бетімен білім алуына, қызығушылығын арттыру;
- белсенділігі мен ынтасын ашу сынды жұмыстардың атқарылуы бүгінгі күн

тәртібіндегі өзекті мәселелер [1].

Ертеден мамандардың байқағаны, тек бірыңғай музыканттар ғана эмоционалды қарым-қатынас жағынан өздерін жарқын көрсете білген. Басқаларында кәсіби жетістіктері анықталып, интеллектуалдық бастау алады. Ал келесіде өзіне міндеттелген іс-әрекеттер қасиеті еркінен сезіледі. Мінез классификациясы жөнінде ғалымдардың көркемдік-шығармашылық әрекетіндегі түрлері жайында айтады.

Сазды, әуенді есте сақтау - бұл бірнеше қабілеттердің бірігуі болып табылады. Сазды есте сақтау компоненттері:

- моторика;
- бейнелеу: көру арқылы, есту арқылы;
- сазды-логикалық [2, б.7].

Баланың есте сақтау қабілетін жас кезінен бастап жүйелі түрде дамыту керек. Шыны керек практикада баланың есте сақтау қабілетін дамыту үшін, барлық шығарманы жатқа ойнау керек деген жалған түсінікпен кездесеміз. Дегенмен жатқа ойнай білу үшін алдымен шығарманы нотаға қарап ойнай білу керек. Шығарманы саусақтар әбден жаттыққанша нотаға қарап ойнау керек. Әрине бұл есте сақтау түрлерінің бірі моторлы болып саналмайды, себебі сазды есту қабілетісіз мүлдем еш нәрсе жатқа ойнауға болмас еді.

Қобызшылардың аспабымен ондағы механикалық ойынды ескере отырсақ үнемі тыңдалу кезіндегі бейнені, іштей дыбыс деңгейін шығарманың көңіл-күйін мүмкіндігінше сезіне біле алмауы қауіпі сақталып тұрады. Жақсы дамыған есту қабілеті ғана сазгерлік шығарманы сәтті есте сақтай алудың негізі болып табылады.

Есту қабілетін дамыту – оқытудың аса маңызды алғашқы кезеңі. Шығарманы есту қабілеті арқылы орындап келтіру және басқа дыбыс деңгейіне тасымалдау – оқытудың алғашқы кезеңдерінің негізгі жұмыстарының бірі оқытушыға шығарманы орындау кезіндегі іс-қимылдарына назар аударуға және баланың сазгерлік ой-өрісінің дамуына мүмкіндік береді. Ырғақтық заңдылықтарды бастапқыда қозғау міндетті емес, себебі ырғақ

- көру , есту қабілеттері арқылы және мәтіндегі ұзақ – қысқа дыбыстардың салыстыруы арқылы қабылдайды. Нота грамотасына үйренудің ең ыңғайлы жолы деп оқушының өзінің ойнатын шығармасының көшіруі болып табылады. Жас ерекшелігі кіші балалармен жұмыс істеу кезінде ең қолайлысы шығарманы ойнай отырып әндету. Ішінен болсын немесе дауыстап тұрып әндетіп ойнау есте сақтау қабілетін барлық кезеңдерде жақсы дамытуға мүмкіндік береді. Кішігірім ырғақтық сазды құрылымдарды есте сақтауға көмектеседі. Яғни ішінен немесе дауыстап тұрып әндету – есте сақтау қабілетін барлық оқу кезеңдерінде дамытуға көмектеседі.

Жалпы есту қабілеті арқылы кішігірім сазды құрылымдарды есте сақтау үшін аналитикалық ойлау қабілетіне сүйенуге яғни талдауға тура келеді. Баланың жас кезінен бастап аналитикалық ойлау қабілетін дамыту керек. Бұны венгр оқытушысы Маргит Варро «интеллектуалды есту қабілеті» деп атаған.

Интеллектуалды есту қабілетін қалай дамыту керек? Ол үшін сазгерлі шығарманың қалай құрылғанына мүмкіндігінше ерте назар аудару керек. Кез-келген сазгерлік шығарманы талдау үшін төмендегі берілген кезеңдері арқылы пайдалануға болады:

- салыстыру – айырмашылық – ұқсастық;
- әуендік тізбектің анализы;
- әуеннің жалпы құрылымдық бөліктерін ойнау [3, б. 11].

Музыкалық есту сезімі - музыкалық қабілетінің негізі. Ол дыбыс биіктік есту сезімі, оның ішінде тембрлік, динамикалық. Дыбыс биіктік есту сезім бірдауысты әуен болса, оны әуенді дейміз. Сондықтан, баланың әуенді таза алуының қалыптасуы мен дамуы 6 кезеңнен тұрады.

Бірінші - бала жай ғана әннің сөзін бір қалыпты ырғақта айтады, ол берілген әннің ырғағымен сәйкес келсе.

Екінші – бала әуеннің бір-екі дыбысын таниды, сол бір-екі дыбысқа әуенді әндетеді.

Үшінші - әннің жалпы жүрісін таза алуда.

Төртінші - жалпы жүрісіндегі таза алудағы әуеннің кей бөлімдерін таза алады.

Бесінші - әуен таза алынады. Осы бес кезең фортепиано сүйемелдеумен қалыптасады.

Алтыншы—сүйемелдеудің керегі жоқ; бала әуенді сүйемелдеусіз таза орындайды [2, б. 14].

Біреулері ішкі есту сезімді есту елесінде ертеде естілген дыбыстарды, әуендерді жаңадан сезінуі. Екіншілері – есте сақтау мен елеске байланысты.

Балалардың музыкалық қабілетінің дамуы мен қалыптасуында музыкалық әсердің қоры жиналуда, репертуардың кеңдігі пайда болады. Осы жинақтаған сезімдік қоры, оның сақталуы және де оны іс-әрекетте қолдануы музыкалық есте сақтауы болып табылады.

Мектепке дейін және бастауыш мектеп балаларының музыкалық есте сақтау элементтері біркелкі және теңсіздік дамиды.

Кәсіби - музыканттың есте сақтауы - бұл есте сақтау мен сезім сақтауының музыкалық материалды түсіне білуі - келесіде қабылдауының қайта орындауы.

Оқушы-музыканттың орындаушылық есте сақтау тәсілінің жолдары және дамуы. Музыканы есте сақтау процесіндегі маңызды ерекшеліктері - мазмұны, сипаты, осы әрекетті орындау тәсілдері.

Қысқаша - музыкант-оқушының музыкалық шығарманы қай, қалай, қандай деңгейде кәсіби сауатты жаттау. Тәжірибе көрсеткендей оқушылардың көбісі музыкалық шығарманы жаттайтыны шығарманы қайта-қайта қайталау мен орындауында. Осы қайталау кезінде есте сақтау бірізділігі қалыптасады.

Қайта-қайта қайталау – автоматикалық есте сақтау болады,оның мазмұнын түсінбесе,музыкалық түсінігі болмайды. Мынадай жаттығу жағдайда адамның миы жұмыс істеу керек.

Көркем-интеллектуалды және эмоционалды белсенділігі ойлап жұмыс әрекеті мен музыкалық шығарманың мазмұнды жұмыс істеудің әдісі арқылы нәтижелі болады, есте сақталады, түсінетін болады.

Музыкалық - орындаушылық сыныбының жұмысы туралы айтатын болсақ, кәсіби-дамушылық түрлері мен формаларының бірі – ол парақтан оқу.

Музыканттың көз алдында, оның санасында, ойында қаншама түрлі музыкалық шағырмалар, көркем стильдер, тарихи замандар өтуде. Парақтан музыканы оқу - іс-әрекеттің бір түрі, музыкалық әдебиетпен қолдамалы және кең түрде танысу барысын ашады. Сондықтан парақтан музыканы оқу әрқашанда және музыкалық қабылдаудың әсерлі, «жаңа ашуы», жедел және түрлі сипатты музыкалық ақпараты ауысып отыруында. «Қанша оқысақ та – сонша білеміз» келе жатқан ақиқат қазіргі уақытта музыкалық білім беруде өз мәнін жойған жоқ.

Музыканы оқи отыра, музыкалық шығармалармен танысу, жаңашылын ашу. Ол жаттау емес, есте сақтау емес, меңгеру емес танысу үшін жасалатын іс-әрекеттің бірі. Осы кезде ерекше психологиялық қалып пайда болады. Музыканы оқу кезінде музыканттың ойлауы табиғилығы, дұрыс оқу кезінде, кәсіби оқу кезінде түсі өзгеріп, қабылдау шағы жарқырау, жанды, тұтқырлығы. Парақтан оқу барысында музыкамен танысу – процесс, ерекше жарық, эмоциялық бояуды қатыстыруы. Оқу - ол да сабақ, музыкалық ойлау процесінің сапалығы көтеріп, жаңартады. Сондықтан, парақтан оқу - оқушылардың жалпы музыкалық дамуына, болашақ барысындағы қысқа жол.

Әрине нотаны парақтан оқу процесінде дамушылық оқыту принципі көрінеді, оқушының музыкалық материалды кең көлемінде пайдалануы және жедел танысуы.

Расында да парақтан оқу - ең аз уақытта барынша ақпарат алуы. Осыдан қорытынды жасауға болады: егер оқушының жалпы музыкалық дамуы – оның қабілеті, интелектісі, есту сезімінің кәсібилігі музыкалық педагогиканың арнайы мақсаты болса, онда парақтан оқу, осы мақсатқа тәжірибе барысында жетудегі арнайы құрал болады.

Ендігі бір мәселе – музыкалық шығармаларды нобайы үйрену, ол да бір музыканттың ерекше іс-әрекетінің формасы. Бұл да музыкалық шығарманы үйрену қорытындысы емес. Осы жұмыстың қорытынды кезеңі – музыканттың музыкалық шығарманы бейнелік - поэтикалық жағын қамту, шығарманың нақты көркем, түзелмейтін ойын орындаушының осы ойды жүзеге асыруында болып есептеледі.

Шығармамен жедел жұмысын қысқартып, нобайы үйрену формасы оқушының музыкалық материалдарды сан жағынан үйренуі көбейеді, оқу процесіндегі материалды меңгеруі мен білуі.

Сондықтан, нобайы үйрену формасы музыкадағы дамушылық оқу принципін өмірде жүзеге асыруы, оқу репертуарымен жедел жұмыс істеуі, оқушының үздіксіз, жылдам қадамы болып саналады. Жас музыканттың өзбетімен кәсіби ойлауы, оның нақтылығы, оның даму сипаттамасының белгісі – көркемдік бейнені өзбетімен білу, табу, бағалау, талдау өзбетімен оқу әрекетінде; дәл, нақты өзбетімен кәсібилік талдауында. Мұғалімнің мақсаты – жалпылама осындай сапаны қолдау, ынталандыру т.с.с.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Маштақова Н.Ж. Қобыз аспабы арқылы деңгейлік тапсырмаларды тиімді оқыту/
2. Көшелекова Б.Ж. Музыкалық шығарманы жатқа ойнауды үйрету. 2015. – 26 б.
3. Қарамолдаева Д.О. Музыкалық тәрбиенің теориясы мен әдістемесі. Алматы, Қазақ Ұлттық педагогикалық университеті. – 2011. – 53 б.
4. Ерғалиева А. Қобыз аспабына арналған шығармалардағы кездесетін кейбір штрихтар. / оқу-әдістемелік құрал. Орал. – 2003 – 40 б.
5. Уразалиева-Шілдебаева Ф.А. Қобыз аспабын сатылай үйрену. Астана, «Сарыарқа» БҰ, 2007. – 156 б.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ ВО ВНЕУРОЧНОЕ ВРЕМЯ

Колесникова Г.А.

(к.п.н., член-корреспондент МАНПО, доцент, кафедра «Музыкальные дисциплины», Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

Асатуллина Ю.В.

(гр.зМО-з-18, Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

На сегодняшний день школа старается развивать творческие качества личности, необходимые для личностного и профессионального самоопределения индивида, когда в процессе выбора профессии он мог бы соотносить свои желания и способности с потребностями общества и традиционными культурными ценностями. На выполнение этой задачи направлены усилия педагогов, методистов, ученых и практиков в области содержания учебно-воспитательного процесса, его организационных форм, учебно-методического и научного обеспечения. Прежде всего речь идет о созданных для детей, подростков и юношества внешкольных учреждениях во всем их видовом разнообразии, о клубах и подобных им любительских объединениях по интересам, о детских и юношеских общественных объединениях и организациях, о воспитательной работе школ и других образовательных учреждений, а также об учреждениях социально-педагогической работы с детьми и семьей.

В педагогической деятельности большое внимание уделяется именно внеурочной деятельности, так как в ней имеются большие возможности для развития творческой, разносторонней личности. Эти возможности можно успешно реализовать, опираясь на традиционные и нетрадиционные методы воспитания и обучения, а так же на собственное педагогическое творчество [1, с. 46].

Внеурочная деятельность является составной частью учебно-воспитательного процесса и одной из форм организации свободного времени учащихся. Внеурочная деятельность понимается сегодня преимущественно как деятельность, организуемая во внеурочное время для удовлетворения потребностей учащихся в содержательном досуге, их участии в самоуправлении и общественно полезной деятельности.

Прежде чем перейти к рассмотрению вопроса развития творческих способностей учащихся необходимо остановиться на таких понятиях как «творчество», «способности» и «творческие способности».

Что такое творчество? Это всегда воплощение индивидуальности, это форма самореализации личности, это возможность выразить своё особое, неповторимое отношение к миру. Ребенок, как и взрослый человек, стремится выразить своё «я». Часто взрослые полагают, что каждый ребенок рождается с творческими способностями и, если ему не мешать, то рано или поздно они обязательно проявятся. Именно в школьные годы наступает критический момент детских творческих способностей. Следовательно, именно в школьный период как никогда нужна помощь педагога, чтобы преодолеть этот кризис, обрести, а не потерять возможность для самореализации.

Творчество-это порождение новых идей, стремление научиться большему, думать о деле иначе и делать его лучше [2, с. 19].

В истории педагогики проблема творчества всегда была одной из самых актуальных. Однако до сих пор проблема остаётся наименее изученной в теории и недостаточно представленной в практике воспитания детей. Это обусловлено сложностью данного явления, скрытностью механизмов творчества. Как правило, во всех определениях творчества отмечается, что творчество-это деятельность человека,

направленная на создание нового, оригинального продукта в сфере науки, искусства, техники, производства и организации. Творчество по природе своей основано на желании сделать что-то, что до тебя ещё никем не было сделано или сделать по-новому, лучше.

Творчество – это постоянное усовершенствование своей личности, мышления, сознания, интеллекта и постоянная устремленность совершать нечто новое, делать больше и лучше, чем раньше. Далее, чтобы выяснить понимание творческих способностей, обратимся к психологическому словарю и дадим определение понятию «способности».

Способности - это индивидуально-психологические особенности личности, являющиеся условием успешного выполнения той или иной продуктивной деятельности. Они тесно связаны с общей направленностью личности, с тем насколько устойчивы склонности человека к той или иной деятельности [3, с.79].

В Психологическом словаре понятие «творчество» рассматривается как «практическая или теоретическая деятельность человека, в которой возникают новые (по крайней мере, для субъекта деятельности) результаты (знания, решения, способы действия, материальные продукты)» [4].

В педагогической энциклопедии творчество трактуется как «высшая форма активности и самостоятельной деятельности человека. Творчество оценивается по его социальной значимости и оригинальности (новизне)» [5, с.30]

Любую деятельность, в том числе и творческую, можно представить в виде выполнения определенных заданий [6, с. 46].

Внеурочная деятельность учащихся объединяет все виды деятельности школьников (кроме учебной), в которых возможно и целесообразно решение задач их воспитания и социализации.

Внеурочная деятельность является составной частью учебно-воспитательного процесса и одной из форм организации свободного времени учащихся. Внеурочная деятельность организуется для удовлетворения потребностей учащихся в содержательном досуге, их участие в самоуправлении и общественно полезной деятельности. Правильно организованная система внеурочной деятельности может максимально развить или сформировать познавательные потребности и способности каждого ученика, которая обеспечит воспитание свободной личности.

Во внеурочной деятельности создаются условия для развития личности ребёнка в соответствии с его индивидуальными способностями, формируется познавательная активность, нравственные черты личности, коммуникативные навыки, происходит закладка основ для адаптации ребёнка в сложный мир, как интеллектуального и гармонично развитого члена общества.

Во внеурочной деятельности создаётся своеобразная эмоционально наполненная среда увлечённых детей и педагогов. Это мир творчества, проявления и раскрытия каждым ребёнком своих интересов, увлечений [7, с.78.].

Основные направления внеурочной деятельности:

- 1) спортивно-оздоровительное;
- 2) художественно-эстетическое;
- 3) научно-познавательное;
- 4) военно-патриотическое;
- 5) общественно полезная деятельность;
- 6) проектная деятельность.

Значение искусства в жизни человека, в особенности в детские годы, невозможно переоценить: оно готовит его к вступлению в жизнь с учетом самой ценности детства. В эти годы закладываются основы интеллекта человека, формируются разнообразные потребности, взгляды и идеалы.

Развитие творческих способностей – очень важный момент в развитии ребёнка. Хорошо, когда ребёнок видит красоту и разнообразие окружающего мира. Но ещё лучше, если он не только замечает эту красоту, но и творит её. Полученный результат

эстетически эмоционально привлекателен для ребёнка, поскольку ту или иную милую вещь он сделал сам. После того, как ребёнок своими руками начнёт создавать красоту, он непременно начнёт с любовью и заботой относиться к нашему миру. И любовь и гармония войдут в его жизнь.

Список использованных источников

1. Белкин А. С. Основы возрастной педагогики: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. завед. – М.: Академия, 2010 – 345 с.
2. Терехова Г.В. Развитие креативных способностей младших школьников в учебном процессе: Метод. рекомендации по курсу «Уроки творчества» для родителей. / Г.В.Терехова. – Челябинск: Изд-во «АТОКСО», 2005. – 175 с.
3. Краткий психологический словарь. Карпенко Л.А., Петровский А.В., Ярошевский М.Г. – Ростов-на-Дону: «ФЕНИКС» - 1998 – 980 с.
4. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. – М.: Олма-Пресс, 2004 – 1260 с.
5. Российская педагогическая энциклопедия: в 2 т. / председатель научно-ред. совета А. М. Прохоров. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1999 – 3885 с.
6. Барканова, О.В. Методики диагностики одаренности и креативности: психологический практикум / авт.-сост. О.В. Барканова [серия: Библиотека актуальной психологии]. – Вып. 3. – Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2011. – 196 с.
7. Лук А. Н. Психология творчества. – М.: Наука, 2011. – 126 с.

УДК 377

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ В ПОДРОСТКОВОМ ВОЗРАСТЕ НА ЗАНЯТИЯХ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Жукова Т.В.

(ст.преподаватель, кафедра «Музыкальные дисциплины», Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

Рерих К.А.

(гр.зМО-у-16, Северо-Казахстанский государственный университет им.М.Козыбаева, г.Петропавловск)

В своем Послании народу Казахстана 5 октября 2018 г. Президент Н.А.Назарбаев выделяет важные аспекты развития образования: «Акценты в образовании смещаются в сторону модели 4К: развития креативности, критического мышления, коммуникабельности и умения работать в команде» [1]. Чем настоятельнее потребность общества в творческой инициативе личности, тем острее необходимость в теоретической разработке проблем творчества, изучении его природы и форм проявления, его источников, стимулов и условий. Творчество, креативность - это тот путь, который может эффективно реализовать эту цель.

При кажущейся феноменологической схожести понятий «творчество» и «креативность» есть основание и необходимость их различения как не совпадающих по содержанию. Творчество - это стиль (качественная характеристика) деятельности, а креативность - это совокупность индивидуальных психологических характеристик творческой личности [2]. Проблеме творчества и креативности посвящены работы видных казахстанских ученых: Досанова К.К [3], Р.Р.Джердималиева, А.А.Момбек [4], З.Р.Ахметова [5], Г.Жумалиева, Р.Сулейменова[6], российских ученых, таких как: Л.С. Выготского [7], Е.Л. Яковлевой [8], Э. Фромма [9] и др. Проблема исследования креативности, выявлению и определению личностных, мотивационных и социокультурных характеристик прослеживается и в фундаментальных работах зарубежных ученых. Наиболее яркими представителями этого направления являются: Ф.

Баррон, А. Маслоу [10], Д. Б. Богоявленская [11]. Согласно А.Маслоу, «креативность - фундаментальнейшая характеристика человеческой природы, это потенциал, данный каждому человеку от рождения. Креативность - универсальная характеристика всех самоактуализированных людей. Креативность включает способность порождать необычные идеи, отклоняться от традиционных схем, нестандартно решать проблемные ситуации, находить оригинальные решения возникающих проблем это всегда принятие оригинального, нового, неповторимого решения, это процесс практического разрешения актуальной проблемы» [10, с.4].

Креативность является одним из важнейших психологических образований, обуславливающих успешность человека в самых разных областях деятельности. Развитие креативности - одна из приоритетных задач современного образования, с решением которых связана активизация психологических исследований в данной области.

По своей удивительной способности вызывать в человеке творческую активность, искусство занимает, безусловно, первое место среди всех многообразных элементов, составляющих сложную систему воспитания человека.

Взгляды Алтынсарина, высказанные более века назад, созвучны идеям нынешнего образовательного процесса. «Надо давать хорошее образование, учить, как попало, нельзя. Учебная книга должна быть проникнута духом науки» [12].

Комплексный подход к воспитанию творческой личности охватывает широкий круг вопросов, относящихся к проблемам обще-эстетического и нравственного воспитания. Неразрывное единство идейно-мировоззренческого, духовного и художественного является неотъемлемым условием личности подрастающего человека, разносторонности и гармоничности ее развития.

Пути и судьбы творческого потенциала определяются, прежде всего, тем, как личность обращается со своим творческим потенциалом. Особенности личности могут стать непреодолимой преградой для реализации даже самого грандиозного творческого потенциала, но сильная и внутренне богатая личность может и в какой-то мере компенсировать недостаток одаренности. Так, в американских исследованиях креативности встречается такая характеристика знаменитого писателя первой половины XX века Томаса Вулфа «гений без таланта» [13].

Ценность творчества, его функции, заключаются не только в результативной стороне, но и в самом процессе творчества.

Все это относится к музыкальному искусству и урокам музыки. Именно уроки музыки могут способствовать развитию креативности у учащихся. Под развитием креативности на уроках музыки мы понимаем развитие творческих умений в восприятии (слушательской деятельности), сочинении, исполнении, импровизации, размышлении о музыке. Это также умения ритмического интонирования и свободное владение музыкальными знаниями, умениями и навыками в разных областях учебной деятельности.

Подростковый возраст принято считать особенно сензитивным к овладению средствами самовыражения, исходя из следующих соображений:

- подросток становится достаточно автономной личностью, он уже обладает определенной самостоятельностью, достаточно развитыми навыками самообслуживания, навыками социальной, общественной и учебной жизни;

- подростки умеют учиться, ими усвоены основные социальные нормы. Появляющееся на этой основе чувство взрослости приводит к появлению потребности в новых средствах самовыражения (ребенок в одно и то же время хочет вести себя как взрослый, хочет признания своей взрослости);

- у подростка кардинально изменяется самосознание, у него возникает особый личный мир, который становится предметом его пристального интереса. Этот интерес к собственным переживаниям ведет, с одной стороны, к самоуглублению и самоанализу, а с другой - к потребности принятия, поддержки и одобрения этого внутреннего мира (т.е. в

принятии себя как личности) другими людьми; отсюда - столь характерное для этого возраста стремление к дружескому общению, тесным личностным контактам.

Подростковый возраст является сензитивным периодом для развития креативности, потому что поиск средств самовыражения - это творческий и актуальный для подростков процесс; планомерное, систематическое создание ситуаций необходимости поиска нового, оригинального решения будет способствовать развитию креативности.

В подростковом возрасте креативные способности характеризуются своеобразием и целостной совокупностью следующих личностных особенностей: творческим потенциалом, творческой активностью, творческой направленностью, творческой индивидуальностью, инициативностью, импровизированностью, способствующих в процессе самоактуализации формированию творческой зрелости.

Воспитание подрастающего поколения составляет важную задачу любой социальной системы. Но в развитом обществе формирование нового человека как личности, обладающей высокими нравственными качествами, творческим отношением к действительности, общественной активностью, превращается в главную задачу, являясь необходимым условием его построения.

Важнейшим элементом культуры и цивилизации человечества является творчество, а предпосылкой творчества является креативность, которая в современном мире расценивается как личностная способность к творчеству.

Необходимость учитывать в воспитании поколений креативности очевидна, ведь универсальный потенциал креативности может быть реализован как на путях созидания, так и на путях разрушения. Среди современных технических устройств практически нет таких, которые не могли бы использоваться во вред человеку, хотя многие, и разрабатывались, казалось, лишь для его блага.

Анализ жизненного пути выдающихся творцов все больше приводит исследователей к выводу о том, что труд, обучаемость и увлеченность своим делом играют более важную роль, чем собственно одаренность. Креативность это всего лишь фактор личности, совершенно не гарантирующий её успех, но при определённых условиях она может привести к грандиозным достижениям. И в целом трудно не согласиться с Богоявленской, которая писала: «когда мы говорим о великих творцах, мы говорим и о великих личностях» [13]. Поэтому не стоит разделять эти три понятия (личность, креативность, творчество), а необходимо найти их взаимодействие, гармонию, как в воспитании наследуемых поколений, так и в воспитании самих себя.

Любую деятельность, в том числе и творческую, можно представить в виде выполнения определенных заданий. Творческая деятельность на уроках музыки должна быть подчинена единой системе творческих заданий, через которую и происходит освоение, осмысление конкретных деталей, понятий, формирование навыков. Под системой творческих заданий понимается упорядоченное множество взаимосвязанных творческих заданий, сконструированных на основе иерархически выстроенных методов творчества и ориентированных на познание, создание, преобразование и использование в новом качестве объектов, ситуаций, явлений, направленных на развитие креативных способностей в учебном процессе.

Таким образом, творческие задания на уроках музыки способствуют общему творческому развитию личности, что, в свою очередь, воспитывает отзывчивость, художественное воображение, активизирует память, наблюдательность, интуицию, формирует внутренний мир ребенка.

С помощью творческих заданий учащиеся получают представления о различной высоте и продолжительности музыкальных звуков, тембровой, динамической, регистровой окраске, связи музыкальной и речевой интонаций, о жанрах, формах, стилях музыки разных эпох. Творческие задания помогают в формировании музыкального мышления учащихся. При выполнении таких заданий учащиеся должны согласовывать свои действия с характером звучащей мелодии, сменой настроения.

Список использованных источников:

1. Послание Президента Республики Казахстан Н.Назарбаева народу Казахстана. 5 октября 2018 г. http://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-prezidenta-respubliki-kazahstan-nazarbaeva-narodu-kazahstana-5-oktyabrya-2018-g
2. Малахова И.А. Развитие личности Способность к творчеству, одарённость, талант: Пособие для педагогов, кл. рук., психологов общеобразоват. шк., педагогов-организаторов внешк. учреждений: В 2 ч. Ч.1. / И.А.Малахова. – Мн.: Бел.навука, 2002. – 158 с.
3. Досанова К.К. Развитие мотивационной направленности на творческую деятельность будущего учителя музыки в процессе методолого-методической подготовки. Автореф. дисс.канд.пед наук. – Алматы, – 26с.
4. Колесникова Г.А. Исследовательские аспекты педагогики музыкального образования Казахстана (на примере деятельности научной школы Джердималиевой Р.Р.) / Вестник КазНПУ, 2015 – с.94-97.
5. Музыкальное образование в Казахстане: Учебное пособие для студ вузов. Вып. /Сост. Р.Р.Джердималиева, А.А.Момбек, З.Р.Ахметова. – Алматы, 2004 – 272с
6. Жумалиева Г., Сулейменова Р. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. -Астана: Фолиант, -2011. 208с.
7. Выготский Л.С. Собрание сочинений // Л.С. Выготский // под. ред. А.М. Матюшкина : в 6-и томах. М., 1983. Т. 2.- 367 с.
8. Яковлева Е.Л. Развитие творческого потенциала личности как цель образования. // Мир психологии., 1996. N2. С. 145-151.
9. Фромм Э. Иметь или быть = To Have or to Be? / Пер Э.М. Телятниковой. - М.: АСТ, Астрель, 2010. – 320 с.
10. Маслоу А. Мотивация и личность, Пер. А.М.Татлыбаевой, Спб., 1999 – 460 с.
11. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. «Академия», 2002. – 320 с.
12. Сегизбаев О.А. Казахская философия XV-XX века. - Алматы: Гылым, 1996. - 472 с.
13. Вулф Томас Клейтон. Собрание сочинений в 5 томах. В 6 книгах. М.: Книжный Клуб Книговек, 2016.
- 14.

УДК 372.878

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ

Хамзина А.С.

(преподаватель, КГУ «Комплекс «Колледж искусств -специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля»)

Одной из ведущих тенденций в области культуры в современном обществе является освоение музыкально-педагогического наследия казахского народа и умелое использование его в воспитании и образовании молодого поколения.

В современном мире музыкальное искусство рассматривается как часть общей мировой культуры. Оно одновременно выступает как составной элемент общего процесса познания мира, как часть общего развития человеческой культуры и в то же время является специфической формой эстетической деятельности. Специфика искусства в том, что оно является «многофункциональной подсистемой художественной культуры, синтетично удовлетворяющей многообразие человеческих потребностей и воплощающей многообразие проявлений человеческой жизнедеятельности» музыкальной культуры.

Музыка по своей природе полифункциональна и в отношении к человеку является инструментом познания и самопознания, а также источником наслаждения и орудием духовно-практического изменения действительности.

Сегодня много говорится о том, что казахстанская воспитательно-образовательная система находится на новом этапе своего развития. Это вызывает широкий общественный

интерес, так как образование призвано изменить к лучшему ситуацию в казахстанском обществе, поднять духовную жизнь людей на более высокую ступень.

Современная методика обучения и развитие музыкальных способностей основывается на таких принципах обучения, при которых значительное внимание должно быть направлено на художественную сторону воспитания. Согласно этим принципам, надо с первых уроков приобщать ребенка к искусству, приучать внимательно вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания. Слуховое воспитание ученика должно осуществляться на художественном, доступном и интересном материале.

Еще во времена Шумана предъявлялись новые требования к музыкальному преподаванию. Оно не должно удовлетворяться исключительно технической подготовкой. Техника – лишь средство, а не цель. Идеал исполнителя – не виртуоз, демонстрирующий победу над трудностями, а художник, выражающий в совершенстве прекрасные чувства.

Музыкальное воспитание детей – именно то своеобразное явление, которое характеризуется своей особой ролью в развитии личности ребенка. Сегодня речь не может идти о массовом музыкальном воспитании детей. Нельзя также не учитывать и того, что перегрузка детей в общеобразовательной школе стала актуальной проблемой казахстанской педагогики.

В связи с этим необходимо аргументированное обоснование совершенно особой миссии музыкальных школ и школ искусств, которые должны иметь возможность удовлетворять новые требования, предъявляемые государством, обществом, родителями.

Процесс развития общества требует сохранения и передачи накопленных знаний, а также опыта их получения.

В традиционной музыкальной школе от ученика ровным счетом ничего не зависит, кроме одного – он может быть "награжден", если играет по общепринятым правилам и остается ведомым, а не ведущим. Работа с детьми, обладающими особыми способностями, проходит в специализированных школах и образовательных учреждениях. Под специальными способностями понимают такую систему свойств личности, которая помогает достигнуть высоких результатов в какой-либо специальной области деятельности, например: литературной, изобразительной, музыкальной.

Таким образом, каждая деятельность предъявляет определенные требования и к общим, и к специальным способностям детей, которые проявляются не в самих знаниях, умениях и навыках, а в динамике их приобретения. От способностей зависит качество выполнения деятельности, ее успешность и уровень достижений. А вот обучение искусству должно сочетаться с творчеством ребенка и культурой его художественных восприятий.

Музыкальная педагогика – область, включающая в себя преподавание игры на инструменте, истории и теории музыки. Важно, чтобы специфика педагогической деятельности была связана не только предметным обучением, овладением информацией и мастерством, а с развитием потенциальных возможностей ребенка, с процессом становления и совершенствования ребенка как субъекта собственного развития.

Проблема индивидуализации методов обучения требует сегодня от педагога музыкальной школы более фундаментальных знаний в области психологии, анатомии и физиологии. Занятия с учеником – это каждый раз новая творческая задача. Ее успешное решение немыслимо без развитого педагогического мышления, опирающегося на достижения современной науки. Поиск путей улучшения эффективности учебного процесса необходимо вести и в направлении преодоления недостатков развития исполнительского слуха, ритма, музыкальной памяти, инициативы и творческого воображения.

Основным принципом в работе должна стать направленность на становление личностной профессиональной позиции учителя музыки и побуждение его к самообразованию.

Система музыкального образования отражает три важных аспекта модернизации музыкального образования: переход на новые образовательные стандарты, проблему организации внеурочной деятельности, проблему освоения овладения педагогом новых технологий, направленных на формирование личностных результатов. Вся основная работа по внедрению новых стандартов, ложится на плечи учителя, которому надо разобраться во всех новых технологиях и методиках, полностью перестроить структуру своего урока, научиться по-новому оценивать способности и знания детей, путем методов исследования: анализа психолого-педагогической литературы, самонаблюдения, самодиагностики, обобщения педагогического опыта, сравнения, сопоставления, графического анализа, обобщения.

Несмотря на потребности модернизации музыкального образования задачи музыкальных школ остаются неизменными:

1. Формирование музыкальной культуры, представляющей положительный социально-художественный опыт. Воспитание музыкального, художественного и эстетического вкуса на лучших образцах классического и народного искусства.

2. Развитие у учащихся музыкальных способностей, певческого голоса, приобретение ими знаний и умений в области музыкальной (в том числе нотной) грамоты.

3. Подготавливать наиболее одаренных детей для поступления в соответствующие специальные учебные заведения.

Азербайджанский композитор, педагог и общественный деятель Кара Караев сказал: «Я думаю о том, что уже вместе с азбукой ребёнок должен бы знакомиться с основными звуками гаммы так же, как с основными красками спектра. Это сделает его богаче, сильнее, разностороннее. Потом, позже он поймёт, что сочетание красок даёт ему ощущение колорита, а сочетание звуков - чувство гармонии, мелодии... И пусть он в дальнейшем не станет ни художником, ни музыкантом: вы ведь не определяете будущую профессию ребёнка, когда читаете ему стихи Пушкина! Пусть дети умеют просто слушать Музыку! Поверьте, это откроет перед ними огромную, неведомую страну прекрасного, куда многие из них отправятся в поиски счастья и радости не только для самих себя, но и для всех людей...»

Лет 20-30 назад одним из самых распространённых форм художественного образования было музыкальное, которое осуществлялось не только в детских музыкальных школах и в различных музыкальных учреждениях, но и в средних общеобразовательных школах. Во всех бывших союзных республиках осуществлялись поистине широкие задачи музыкального воспитания и образования масс, направленные как на общее (любительское) так и частное, профессиональное. Анализируя прошлые достижения в этой не простой области, важно отметить, что та и другая форма не представляла между собой такого резкого контраста, который мы наблюдаем в настоящее время.

Сегодня ещё можно встретить людей старшего поколения, которые, не имея никакого прямого отношения к музыкальной профессии, будучи специалистами в совершенно разных отраслях, проявляют высокоразвитый музыкально-эстетический вкус, ощутимый интерес к классическому музыкальному наследию; их уровень музыкальной образованности и воспитанности поражает нынешнее поколение, которое в недоумении удивляется тому, что эти познания они приобрели в процессе общего социального и культурного развития, не имея специального музыкально-профессионального образования.

Классическую музыку как эстетическую ценность признавало всё общество и это в свою очередь сказывалось на общем эстетическом и духовном уровне развития социума. Но только ли на духовном и эстетическом? Об этом никто не задумывался.

Новые экономические отношения в современном обществе обусловили и новые условия реализации человеческих возможностей и способностей. Не многие современные специалисты смогли противостоять трудностям, связанным с кардинальными

преобразованиями в обществе, но немало и тех, кто смог преодолеть их, найти широкое применение своим способностям и успешно реализовать свой профессиональный потенциал в самых различных областях и сферах человеческой деятельности.

Длительные наблюдения и проведённые социологические опросы, свидетельствуют о том, что многие среди тех, кто смог проявить активную профессиональную мобильность, инициативу, организаторские способности в прошлом занимались музыкой, учились в детских музыкальных школах, училищах, кружках самодеятельности. Другими словами, их занятия музыкой способствовали не только воспитанию творческого мировосприятия и сознания, но и воли, целеустремлённости, трудолюбия, инициативы, самостоятельности, умению предвидеть ситуацию, верно различать главное от второстепенного, и многие другие качества, столь важные и значимые в любой профессиональной деятельности.

Именно эти, столь социально значимые в настоящее время и важные для каждого профессионального специалиста качества, могут успешно развиваться в процессе музыкального обучения.

Мысли Бориса Асафьева, высказанные в период экономического и социального кризиса и направленные на осуществление реформ в области образования того времени, во многом актуальны и сегодня. Опираясь на его идеи о значении музыкального обучения школьников, мы можем сделать следующие выводы:

1. Процесс музыкального обучения не ограничивается влиянием на развитие духовного совершенства, эстетического сознания, художественно-творческого воспитания учащихся.

2. Процесс музыкального обучения способствует развитию профессионально и социально-значимых качеств и свойств личности, таких как профессиональная мобильность, организаторские способности, предприимчивость, инициативность, упорство, трудолюбие, усидчивость и т.д.

Музыкально-педагогическая работа, идущая в направлении сознательного усвоения музыки и использования тех её сторон, которые содействуют укреплению в психике социально-ценных качеств (организаторских способностей, критического чутья, чувства солидарности, находчивости и инициативы), должна двигаться выше намеченным путём: от учёта прирождённых расположений, способностей и наличия.

Важно отметить, что если современный ребёнок или подросток, обучаясь музыке, не проявляет при этом особой музыкальной одарённости и не готовится стать профессиональным музыкантом, то это вовсе не означает, что он мог бы с большей пользой проводить время, затрачиваемое им на занятия музыкой, которое не принесёт ему пользы в другой профессии. Безусловно, любая, не только музыкальная, творческая деятельность ребёнка влияет на развитие вышеназванных личностных качеств, но в музыкальной деятельности, осуществляемой качественно и полноценно, они развиваются наиболее активно и интенсивно, особенно в детском возрасте.

Активное влияние музыкального обучения на развитие социально и профессионально значимых качеств личности подтверждает, что от сегодняшнего решения проблем музыкального воспитания и обучения, будет зависеть не только уровень духовного и эстетического оздоровления современного социума, но и рост общего уровня человеческого профессионализма. Возрождение достойного отношения к высокому музыкальному искусству во многом может и должно опираться на преемственные связи с положительными тенденциями прошлого.

Хочется верить, что и наше поколение сможет сохранить и приумножить традиции духовной культуры народа, а будущее поколение будет также поражаться богатству и красоте человеческой духовности и нравственности.

Список использованных источников:

1. Бадалбейли Ф.Ш. Современное исполнительское искусство: реальность и перспективы // Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Вып.1 / Ред.- сост. Ф.Ш.Бадалбейли. – Баку: Адильоглы, 2006. – С. 7-11..
- 2.Батрукова, З.П. Методические рекомендации по методике музыкального воспитания. Карачаевск, 1998. – 16 с.
- 3.Лукин Ю.А. Искусство как информационная система. М., 1999 – 202 с.
- 4.Новиков А.М. Методология образования. М.: Эгвес, 2002 – 668 с.

УДК 371.8

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНОГО ПАРТНЕРСТВА В ОРГАНИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Калякина Д. Л.

(зав. худ.-пост. частью, КГУ «Областной центр творчества детей и юношества»)

В настоящее время дополнительное образование является актуальным и необходимым звеном системы непрерывного образования, направленным на формирование и развитие художественно-творческих, эстетических способностей детей, удовлетворение их индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном, физическом совершенствовании и организацию их свободного времени.

Одним из современных перспективных источников инновации в системе дополнительного образования является социальное партнерство, которое предполагает объединение усилий и возможностей социальных партнеров в решении задач, направленных на повышение качества образования.

Развитие международного сотрудничества, к числу которого можно отнести приграничное сотрудничество вызвано желанием развивать новые, более гибкие и эффективные формы коллективных действий, и реализацию на этой основе совместных идей и проектов [4].

На сегодняшний день организация дополнительного образования КГУ «Областной центр творчества детей и юношества» в Северо-Казахстанской области имеет опыт международного сотрудничества. На протяжении нескольких лет на базе Центра проводится международная встреча лидеров детских организаций РФ и РК., международный фестиваль детских театров моды [2]. В дальнейшем планируется областные конкурсы и фестивали проводить на международном уровне. Так, уже в следующем году международным станет областной конкурс хореографических коллективов «Каблучок». Вместе с тем, в будущем году планируется реализация проекта «Арт - Палитра Дружбы», который сочетает в себе разнообразные виды образовательной, творческой, культурно-досуговой деятельности, организованной в рамках приграничного сотрудничества Казахстана и России.

Как известно, дружеские отношения между народами Казахстана и России, складывались на протяжении столетий и строились на основе общности интересов, добрососедства и взаимного уважения. Идентичность данных интересов отражается в государственных документах Казахстана и России: Программная статья «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» до 2025 года [6]; «Национальная доктрина образования в Российской Федерации на период до 2025года» [7].

Учитывая тот факт, что в период существования Российской империи, а также в еще более ранний, «московский» период была основана большая часть городов современного Казахстана, которые, имеют очень богатую историю и представляют огромный интерес для углубленного изучения, особенно в архитектурном аспекте.

Целью проекта является организация социального партнерства для развития художественного образования детей и юношества.

Задачи проекта:

1. Организовать международное сотрудничество юных художников Северо-Казахстанской области и приграничных регионов Российской Федерации.
2. Обосновать «Арт - Палитра Дружбы» как эффективную форму приобщения молодого поколения к культурным ценностям региона и стимулирования процессов развития межрегиональной культуры.
3. Создать площадку для реализации творческих проектов в области изобразительного искусства, способствующих профессиональному и творческому росту юных художников.

Изобразительная деятельность занимает особое место в развитии и воспитании детей. Приобретая практические умения и навыки в области художественного творчества, подрастающее поколение получает возможность удовлетворить потребность в созидании, реализовать желание создавать нечто новое своими силами [5].

Проект будет реализован при участии организаций дополнительного образования и общественных объединений Северо-Казахстанской области: КГКП «Областной центр творчества детей и юношества», Северо-Казахстанское областное музейное объединение; Художественный лицей – клуб ЮНЕСКО; Филиал ОЮЛ «Русских, славянских и казачьих объединений», Общественное объединение «Русская община Северо-Казахстанской области».

К участию приглашаются учащиеся и педагоги художественных школ и школ искусств, изостудий (12-17 лет) СКО и приграничных областей Российской Федерации (Курганская, Тюменская, Омская области).

Проект содержит 4 направления деятельности.

Первое направление: знакомство с местными достопримечательностями Петропавловска (Таблица 1).

Цель: формирование интереса к культуре и традициям народа Казахстана через посещение музеев, архитектурных памятников, исторических мест.

Город Петропавловск возник как военная крепость Ново-Ишимской оборонительной линии. Однако, имея выгодное географическое положение, Петропавловск вскоре стал крупным торговым центром Приишимья.

Сюда стекались купцы разных сословий. Сейчас большая часть архитектурных памятников Петропавловска - купеческие дома или магазины, которые до сих пор украшают улицы города [1].

Таблица 1. Исторические места (ныне музеи)

Название	Краткая историческая справка	Деятельность участников
Северо-Казахстанский областной историко-краеведческий музей	Бывший Дом коммерсанта Аркеля и магазин купца Стрелова. Здание является памятником архитектуры XIX столетия.	Посещение выставки «Развитие региона за 25 лет суверенитета». Участники познакомятся с историей Северного Казахстана.
Северо-Казахстанский областной музей изобразительных искусств	Здание построено в 1909 г., известного в то время как «Дом купца Юзефовича».	Планируется провести для участников музейный урок «Секреты наших бабушек» по выставке предметов декоративно-прикладного искусства из фондов музея.

Музей-резиденция Аблай-хана	В 1765 года здесь располагалась ханская резиденция.	Основа экспозиции в музее, которая предлагается участникам, — жизнь и деятельность Аблай – хана.
-----------------------------	---	--

- Второе направление проекта «Арт - Палитра Дружбы»: пленэрная работа, зарисовки исторических мест (Таблица 2).

Цель: изучение архитектурных стилей построек, создание лучших натурных зарисовок.

Так сложилось, что практически все стили Петропавловских зданий, получили свое развитие в нашем регионе. Все начиналось с возведения зданий в стиле сибирского барокко. Затем получил развитие классицизм, военный классицизм – ампиризм [3].

Таблица 2. Исторические места для пленэрных зарисовок

Название	Краткая историческая справка
Улица Конституции Казахстана	Центральная улица города Петропавловска. Название – Конституции Казахстана было дано в честь новой Конституции ставшей независимой Республики Казахстан. В этой части города современные многоэтажные здания гармонично сочетаются со старыми купеческими особняками, большую часть из которых уже отреставрировали.
Дом председателя городской управы В.И. Черемисинова	Построен в 1895 году. До 1917 года в здании располагался мануфактурный магазин купца. Черемисинов известен тем, что заключил контракт с немецкой торговой фирмой «Зингер и К°» по продаже швейных и печатных машин.
Дом купца Шафеева	Построен во второй половине 19 в. Торговал купец бакалейными товарами.
Дом Федорова	Построен во второй половине 19 века. До революции владелец сдавал первый этаж под бильярдную, аптекарский магазин и другие ведомства.
Дом купца Казанцева	Григорий Иванович Казанцев был дедом писателя-фантаста А.Казанцева. На нижнем этаже дома располагался магазин, на втором этаже - контора и квартира купца.
Дом предпринимателя Турлапова	Построен в 1900 году. Во дворе его располагался овчинно-шубный завод. После 1917 года в доме располагались жилые квартиры. В советское время - магазины, сейчас - ресторан.
Дом купца первой гильдии Валита Янгуразова	Петропавловцы называют его «Домом невесты». По легенде, находясь по торговым делам в Петербурге, купец влюбился в местную девушку и предложил ей стать его женой. Она согласилась при условии, что он построит такой же дом, как у ее отца. Валит Янгуразов построил дом, но, по одной из версий, скончался за несколько дней до свадьбы. Двухэтажное деревянное здание постройки конца XIX века.
Дом купца Мухамедьярова	Построен в 1870 году. На первом этаже были магазин и склады, на втором - жила семья владельца. Здание примечательно тем, что здесь жил известный казахский поэт и писатель Магжан Жумабаев.
Магазин Ганшина и местных купцов братьев Овсянниковых	Построил купец Ланщиков. Позднее он продал его московскому фабриканту Ганшину. Он уже перестроил его в трехэтажное здание с лифтом - единственное в то время в Петропавловске. Вся эта роскошь сгорела в 1917 году.
Магазин и	Построены предположительно в 1909 году. Через несколько

типографии купца первой гильдии Блюменталья	лет владельцы продали здание под строительство Сибирского торгового банка. Однако банк не был достроен. Здание изъяти и в 1926 году его достроили и разместили та Нарком КазССР.
Торговый дом начала 20 века	Вероятно, строился по проекту архитектора Гранильщикова на средства братьев Княгиничевых. Использовался долгое время под магазин, а в советское время - под гостиницу.
Собор святых апостолов Петра и Павла	Раньше был покровской церковью, построенной в стиле сибирского барокко, но колокольня, которая рядом с ним, и даже главные входные ворота – они в стиле ампира, поскольку построены были в разное время.
Ботанический сад	Свою историю сад начал с 1912 года, когда в царской России решили строить в Петропавловске стратегический объект сибирский консервный завод. В советские времена это был уже мясокомбинат. Сегодня здесь насчитается более тысячи редких видов растений, собранных со всех уголков мира.

По окончании экскурсионной программы формируется выставка творческих работ участников и конкурс на выявление лучших по возрастным категориям.

Третье направление проекта «Арт - Палитра Дружбы»: мастер-классы.

Цель: создание условий для участников проекта по обмену опытом в области изобразительного искусства.

В рамках проекта предусмотрены проведение мастер-классов педагогами-художниками г. Петропавловска.

Четвертое направление проекта «Арт - Палитра Дружбы»: культурно-досуговые мероприятия.

Цель: способствовать сплочению участников проекта и создать позитивный эмоциональный настрой на дальнейшее сотрудничество.

Мероприятия:

1. Игровая дискотека «Молодежный микс».
2. Посещение парка культуры и отдыха «Мир аттракционов».
3. Посещение кинотеатра «Новый Свет».
4. Посещение аквапарка «Нептун».
5. Творческий тимбилдинг в парке «Северная звезда» (оз.Пестрое).
6. Фестиваль красок.
7. Флешмоб «Нарисуй этот мир».
8. Праздничный концерт для участников пленэра «Вернисаж талантов» с участие творческих коллективов Областного центра творчества детей и юношества.

Мероприятие планируется провести с 10-15 июня 2019 года, предварительные работы организуются с февраля по май (Таблица 3).

Таблица 3. Этапы реализации проекта

Этапы	Содержание деятельности.
1 этап. Февраль-март 2019 г. Подготовительный, аналитический, прогностический этап.	1. Создание творческой группы по реализации проекта. 2. Поиск идей по содержанию проекта. 3. Поиск и привлечение партнеров к реализации проекта. 4. Составление культурной и экскурсионной программы проекта 5. Разработка нормативно-правовой базы. 6. Составление финансовой сметы проекта. 7. Разработка эскизов баннеров, буклетов, дипломов и наград.

2 этап. Апрель– июнь 2019 г. Организационно- деятельностный этап.	1. Формирование списка участников по предоставленным заявкам для участия в пленэре. 2. Заказ баннеров, буклетов, дипломов и наград. 3. Подготовка зала, выставочных витрин. 4. Реализация программы проекта 5. Подведение промежуточных итогов.
3 этап. Июнь 2019г. Обобщающий, рефлексивно- экспертный этап.	1. Анализ и экспертиза результатов проведенной работы, уточнение уровня реальных достижений. 2. Прогнозирование дальнейших направлений деятельности. 3. Корректировка и детализация апробированной модели. 4. Оформление и описание результатов проекта. 5. Диссеминация полученного опыта.

Творческая группа состоит из 7 человек, куда входит Автор проекта, он же руководитель, менеджер, соорганизатор, методист, дизайнер, бухгалтер, завхоз.

На реализацию проекта планируется затратить 352 000 тенге, из них предусмотрены расходы на проживание, питание, печатную продукцию (дипломы, сертификаты, буклеты), оформление (баннера, украшение для сцены на открытие Пленэра), товары канцелярские и прочие (для культурно-досуговой программы), футболки с логотипом «АРТ-ПАЛИТРА ДРУЖБЫ», поощрительные призы, экскурсии, транспорт.

Основной ожидаемый результат от внедрения проекта – увеличение количества детей и молодежи, проявляющих интерес к культурно-историческому наследию двух дружественных государств Казахстана и России; расширение международного сотрудничества в области изобразительного и других видов искусства; вовлечение в проект студентов (18-21 год) профильных ВУЗов и СУЗов. По итогам выставки формируется «Альбом впечатлений о поездке» в форме комиксов. На базе Северо-Казахстанского областного музея изобразительных искусств планируется создать фонд детского творчества, сформированный из работ участников для использования в рекламных и иных полиграфических материалах с целью продвижения детского творчества и популяризации детского художественного творчества.

Таким образом, участие в мероприятиях проекта «Арт - Палитра Дружбы» будет способствовать повышению гражданско-патриотического, духовно-нравственного, художественно-эстетического воспитания юных художников, а также расширению между организациями дополнительного образования видов и форм международного сотрудничества.

Список использованных источников:

1. Морозов М.А. Петропавловск – северные ворота Казахстана. ИПК «Омич», 1993. — 198 с.
2. Официальный сайт ОЦТДЮ <http://octdu.skom.kz>
3. Официальный сайт «Исторический Петропавловск» <http://history1752>.
4. Степихова В. А. Социальное и педагогическое партнерство: опыт научно-практического взаимодействия. СПб.: НОУ «СПб центр поддержки Инновационных технологий, форм и методов воспитания гражданственности и патриотизма», 2012. - С. 37-44.
5. Художественное образование в Республике Казахстан: осмысление национальных традиций и сближение культур: Науч.-аналит. доклад. – Алматы: Казах. Нац. Фед. Кл. ЮНЕСКО, 2010 – 56 с.
6. Официальный сайт Президента РК, <http://www.akorda.kz>
7. Российская газета <https://rg.ru>

ВОЗМОЖНОСТИ ВНЕДРЕНИЯ ТРЕХЪЯЗЫЧИЯ КАК СРЕДСТВА ПОЛИКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СТАРШИХ ДОШКОЛЬНИКОВ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ

Ананьева Н.А.

(музыкальный руководитель, ясли-сад «Балақай», г.Караганда)

В данной статье мы представляем результаты экспериментальной работы по реализации трехъязычия на музыкальных занятиях с детьми старшей группы. Базой исследования являлся ясли-сад «Балақай» г.Караганды, воспитанники старшей группы №8. Эксперимент проводился в 2017-2018 учебном году. Проведенная работа была направлена на решение противоречия между актуальной необходимостью осуществлять поликультурное развитие детей старшего дошкольного возраста в свете обновления содержания образования и недостаточной теоретической и технологической разработанностью педагогического обеспечения этого процесса на музыкальных занятиях в дошкольных организациях. Целью проведения педагогического эксперимента стало подтверждение гипотезы о том, что если на музыкальных занятиях вводить познавательный и музыкальный материал по изучению национальных культур казахского, русского народа и народов англоязычных стран через трехъязычие, то это будет способствовать развитию у старших дошкольников знаний о музыкальной культуре этих народов, пополнению словарного запаса на трех языках и общему поликультурному развитию детей старшего дошкольного возраста. Вся экспериментальная работа проводилась в два этапа.

На первом – констатирующем – этапе был осуществлен подбор музыкально-познавательного материала, разработаны диагностические задания и проведено входное исследование экспериментальной группы старших дошкольников по выявлению исходного уровня поликультурного развития детей. Был выявлен уровень сформированности знаний о музыкальной культуре разных народов, знание традиций и обычаев русского, казахского народов и народов англоязычных стран, знание народных инструментов, а так же степень владения иностранной лексикой на неродных языках. Все эти параметры дали возможность выявить уровень поликультурного развития детей. Целью формирующего этапа эксперимента являлось выявление уровня сформированности у старших дошкольников знаний о музыкальной культуре разных народов и уровня динамики развития языковых знаний после проведения формирующей части эксперимента.

Для проведения экспериментальной работы были определены следующие направления музыкальной деятельности:

- поликультурный компонент: знакомство с музыкальной культурой русского, казахского народа и народов англоязычных стран.
- трехъязычный компонент: исполнение песен на трех языках, развитие навыков правильного произношения иностранных слов, увеличение словарного запаса на неродном языке.
- коммуникативный компонент: музыкально-театральная деятельность, применение знакомых фраз на иностранных языках в жизненных ситуациях.

В соответствии с данными направлениями был подобран следующий музыкальный материал:

- Знакомство с музыкальной культурой казахского, русского и англоязычных народов через слушание, пение, игры. Для того, чтобы познакомить дошкольников с музыкальной культурой разных народов и стран, детям предлагались для слушания следующие произведения: «Mummi – my love» английская песня, песня «Өртеке» муз.

А.Еспаева, сл. Ш.Смаханулы, «Merry Christmas» английская народная песня, «Колобок» муз. Г.Струве, сл. В.Татарина, «Дружба» американская песня, обр. М.Калгановой, «What color is the sky?» английская песня. С целью развития тембрового слуха и изучения звучания народных инструментов, в раздел «Восприятие музыкальных произведений» были включены: кюи, звучащие на домбре, кобызе, сазсырнае и жетыгене; русская народная музыка в исполнении балалайки, гармошки, ложек; американская музыка была представлена игрой на банджо и английская – духовым инструментом волынка. В качестве народных игр детям были предложены игра «Жмурка» обр. Т.Ломовой, «London Bridge Is Falling Down» английская песня, «Ручеек», «Қыз қуу», «Тақия тастамақ», «Movers», «Cats and mice», английская народная песня-игра «Давайте все делать, как я». Так же с детьми были разучены танцы «Большой хоровод», «Кадриль», «Цветы Астаны», флешмоб «В единой семье».

- Исполнение песен на трех языках. Особое внимание при подготовке эксперимента уделялось выбору песен. Подобранный песенный материал должен быть близок детям по тематике и по музыкальным средствам, доступен по диапазону и лексическому произношению. Слова и содержание выбранных для эксперимента песен на английском языке легкие и доступны старшим дошкольникам по речевому исполнению. Это, например, такие короткие песенки, как:

- «Ten little teddy bears» о маленьких мишках, в которой дошкольники не только узнают лексические единицы «little» - маленький, «teddy» - плюшевый, «bear» - мишка, но и изучают счет в пределах десяти на английском языке.

- «The Rainbow song» - песня о радуге, в которой дети в песенно-игровой форме параллельно учат цвета радуги.

- «I can run» - «Я могу...». В данной песни с детьми разучиваются глаголы действий, которые они могут при исполнении показать. Благодаря показу действий старшие дошкольники легко усваивают такие глаголы, как «run» - бежать, «jump» - прыгать, «swim» - плавать, «hop» - прыгать, «skip» - скакать.

- Песня «ABC song» - «Алфавит» позволяет с детьми через разучивание песни изучить весь английский алфавит.

Большое внимание было уделено подбору песенного репертуара на казахском и русском языках. Для экспериментальной работы были отобраны песни авторов Карагандинской области. Из трехязычной песни «Дружба народов» Л.Мелниковой дети узнают, как звучат слова приветствия на разных языках народов, населяющих Казахстан: «Guten tag, Hello, Сәлем, Мейраба, Шалом!». Песни «Ақ қала ақ бала» муз. С.Орақбаев и «Бүлдіршіндер әні» муз. Е.Амиров – песни карагандинских авторов, которые были включены в программные утренники. «Блины» – русская народная песня, была разучена в ходе знакомства с обрядовыми праздниками русского народа. «Частушки-топотушки» – данная песня разучивалась при ознакомлении старших дошкольников с русским фольклором.

- Музыкально-театральная деятельность. В ходе подготовки к эксперименту встал вопрос и о работе по театральной деятельности, которая не входит в рамки музыкальных занятий, но помогает во внеурочное время через инсценировку сказок способствовать поликультурному развитию через трехязычие. Поэтому, совместно с педагогами-филологами, которые разработали либретто к постановкам, нами были поставлены две сказки: «Три поросенка» на трех языках, и «Теремок» на английском и русском языке.

По данным диагностики констатирующего этапа (Рисунок 1) можно сделать вывод о том, что в среднем 11,8% старших дошкольников имели низкий уровень знаний музыкальной культуры разных народов, и лишь 23,5% - высокий уровень. Большинство детей знали о таких праздниках, как Наурыз, Масленица, некоторые называли праздник Рождество. Дошкольники знали инструменты домбра и кобыз, балалайка и гармошка, но не смогли назвать музыкальные инструменты англоязычных народов. В целом,

дошкольники показали достаточно высокий процент знаний по песенному репертуару, что указывало на готовность к изучению песен на неродных языках.

Входная диагностика языковой части исследования показала, что 88,2% детей старшей группы освоили на английском языке программный счет до 5-ти, 11,8% - не освоили. Большинство детей без труда называют белый, черный, красный и зеленый цвета, немного затрудняются в произношении и запоминании названия желтого цвета (yellow), не знают название розового и фиолетового цветов (pink and purple). Из трех глаголов действий все три знают 52,9% детей, 11,8% - называют лишь один. Глаголы «hop» - прыгать, «skip» - скакать с детьми не изучались (они будут изучены в песне во время эксперимента). Результаты входного исследования показали, что все дети знают приветствие на русском, казахском и английском языках, но не знают, как поприветствовать друзей на других языках.

Более низкие результаты констатирующего исследования старшие дошкольники показали в разделе «Музыкально-театральная деятельность». Большинство детей смогли разыграть сценку-импровизацию «Знакомство с игрушкой», но некоторые дошкольники делали это неэмоционально, стеснялись и составляли диалог примитивными фразами на русском языке. Только 3 ребенка – 17,6% – смогли самостоятельно составить диалог с игрушкой на английском и казахском языках. Из числа испытуемых 5 человек – 29,4% – не смогли вспомнить ни одной фразы на неродном языке, что бы включить ее в игру. Из общего числа испытуемых 53% детей показали средний уровень развития.

В целом, результаты входящей диагностики выявили следующие показатели (Рисунок 2):

Низкий уровень – 17,7%

Средний уровень – 52,9%

Высокий уровень – 29,4%

На втором, формирующем, этапе эксперимента началась работа по поликультурному развитию в процессе организованной учебной деятельности средствами трехязычия по всем трем направлениям, по которым старшие дошкольники прошли входную диагностику. С детьми старшей группы на музыкальных занятиях разучивались заявленные выше песни, попевки, проводились беседы и национальные игры, организовывалась театральная деятельность.

Из данных диагностики формирующего этапа (Рисунок 3) можно сделать выводы о том, что проделанная в течение учебного года работа дала положительную динамику роста знаний старших дошкольников о музыкальной культуре и традициях разных народов. Большинство детей смогли подробно рассказать о праздниках Наурыз и Масленица, пропеть песни, которые исполнялись на этих праздниках, рассказать об обряде обрезания пут и сжигания чучела Масленицы. Через игру на ДМИ, все дети смогли не только назвать инструменты разных народов, но и рассказали об их сходствах и различиях. Все испытуемые дети смогли пропеть песни на трех языках.

Повторная диагностика языковой части исследования показала, что в процессе работы над песней «Ten little teddy bears» счет до 10 на английском языке уже знали 70,6% испытуемых. После изучения песни про радугу «The Rainbow song» 64,7% детей смогли назвать все семь цветов на английском языке, а остальные 35,3% детей так же увеличили свои показатели. Меньший процент положительной динамики дети показали на знание глаголов действий – только 47% детей смогли применить на практике изученные в песне глаголы действий. При исполнении песни дети правильно называют и показывают действия, но без привязки к песне начинают их путать. При применении приветствия на пяти языках все дети смогли их озвучить после изучения песни Мельниковой. При изучении песни «ABC song» - «Алфавит» хором все дети смогли исполнить песню. Индивидуальная проверка знания английского алфавита показала, что 64,7% детей смогли ее исполнить самостоятельно, 29,4% спели песню, но при поддержке взрослого.

Через инсценировку двух сказок трех языках дети изучили обиходные фразы на казахском и английском языках. В трехязычной сказке «Три поросенка» фразы были введены на трех языках, в русско-английской сказке «Теремок» - на двух языках: «Hello, boys and girls! I am ...», «Сәлем, ұлдар мен қыздар! Менің атым ...», «Здравствуйте, девочки и мальчики! Меня зовут ...», «Good morning, ...», «Доброе утро», «What's your name», «Как тебя зовут?», «Who are you», «Ты кто?», «I am a ...», «Я - , например, мышка», «Very good. Come in», «Очень хорошо, заходи». и т.д. Следует отметить, что из шести детей, которые приняли участие в постановке сказки «Теремок» и четырех артистов сказки «Три поросенка», восемь старших дошкольников с легкостью применили в результате диагностики фразы, которые они заучивали в процессе работы над сказками. Двое из артистов справились с заданием, но с подсказками взрослых. Поэтому можно сделать вывод о том, что 17,6% старших дошкольников не смог применить фразы на трех языках, 58,8% детей успешно справились с заданием и смогли применить самостоятельно в игре фразы на трех языках, 23,6% детей смогли применить иностранные фразы, но при помощи педагога.

В целом, диагностика формирующего этапа исследования показала положительную динамику роста знаний старших дошкольников в сравнении с результатами и выявила следующие результаты по поликультурному развитию средствами трехязычия по всем направлениям исследования (Рисунок 4):

Низкий уровень – 11,7%

Средний уровень – 41,2%

Высокий уровень – 47,1%

Таким образом, в процессе экспериментальной работы была доказана гипотеза о том, что, если на музыкальных занятиях вводить познавательный и музыкальный материал по изучению национальных культур казахского, русского народа и народов англоязычных стран через трехязычие, то это будет способствовать повышению уровня развития у старших дошкольников знаний о музыкальной культуре этих народов, пополнению словарного запаса на трех языках и общему поликультурному развитию детей старшего дошкольного возраста (Рисунок 5).



Рисунок 1. Диаграмма показателей результатов констатирующего этапа (чел)

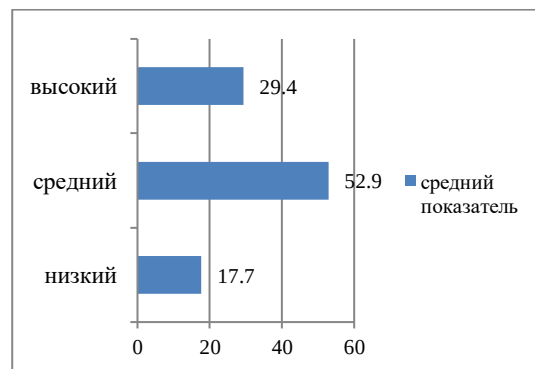


Рисунок 2. Диаграмма показателей результатов констатирующего этапа (%)

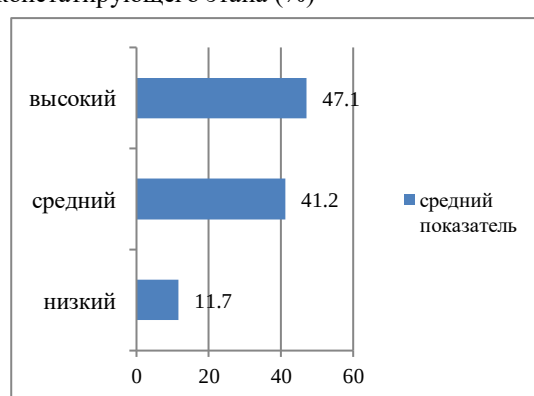


Рисунок 3. Диаграмма показателей результатов формирующего этапа (чел.)

Рисунок 4. Диаграмма показателей результатов формирующего этапа (%)

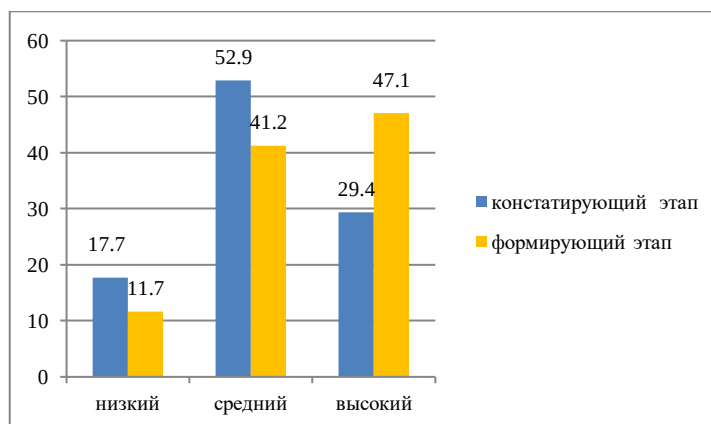


Рисунок 5. Диаграмма показателей динамики развития старших дошкольников в разрезе диагностики констатирующего и формирующего этапов (%)

Список использованных источников:

1. Государственный общеобразовательный стандарт дошкольного воспитания и обучения Республики Казахстан. – Астана, 2016.
2. Типовая учебная программа дошкольного воспитания и обучения. – Астана, 2016.
3. Программа по обучению иностранных языков в дошкольных организациях. – Астана: РЦ «Дошкольное детство», 2015. – 98с.
4. Курс – триединство языков для педагогов дошкольных организаций / Методическое пособие. – Астана: РЦ «Дошкольное детство», 2013. – 24с.
5. Обучение английскому языку детей старшего дошкольного возраста / Методическое пособие. – Астана: РЦ «Дошкольное детство», 2013. – 40с.
6. Добровольская Л.В. Приобщение младших школьников к музыкальным традициям казахского народа / Автореферат диссертации на соискание степени кандидата педагогических наук. – ФГБОУ ВП «Уральский государственный педагогический университет», 2013. – 26с.
7. Сборник детских песен с методическими рекомендациями. Астана: РЦ «Дошкольное детство», 2017. – 98с.
8. Мельникова Л. Қөңілді балақай: Балаларға арналған әндер жинағы – Алматы: «Sansam», 2011. – 80с.
9. Мельникова Л.Е. Достық қаласы – Город дружбы. Песни для детей и юношества. / Мельникова Л. – Караганды, 2016. – 88с.
10. Киряйкина Л.Л., Малышева Л.Д., Шаукенова З.Ж. Театрализованные игры (полиязычие). – Костанай. 2016, – 34с.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

УДК 691.33

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОСТИ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Бекчентаева Х.Г.

(преподаватель, КГКП «Мамлютская школа искусств»)

Американским ученым–психологом Розенталем был проведен эксперимент. В школы приводили детей – новичков со средними способностями и сообщали учителям, что эти дети- отличники. Через некоторое время дети действительно становились отличниками не зависимо от того, какие знания они имели до этого. Ученый сделал вывод: ожидания учителей приводил к тому, что способности учеников улучшались.

Ориентируя детей на доброжелательное отношение к миру и жизни, учитель насыщает душу тем, что можно выразить в музыке, высказать в слове, спеть в песне, пробуждает творческий потенциал.

Велика роль уроков музыки в этом процессе, так как эти уроки помогают формировать правильное мировоззрение учащихся. Главная задача уроков искусств – человекоформирующая, т.е. помогающая воспитать личность культуросозидающую и самосозидающую. Современный урок музыки помогает воспитывать всестороннее развитую, творчески мыслящую, одаренную личность.

Методическим направлением нашей деятельности является «Развитие креативности детей школьного возраста средствами музыкальной деятельности».

Задачи работы:

- повышение уровня функциональной грамотности учащихся в условиях современного урока музыки;
- применение приемов творческой активности на уроках музыки в условиях модернизации образования;
- изучение психолого- педагогической и музыковедческой литературы;
- формирование творческой направленности занятий и развитии креативности школьников;
- развитие коммуникативных, речевых, социальных компетенций;
- развитие креативного мышления, психических процессов творчества, освобождение от стереотипов и шаблонов;
- воспитание нравственных качеств учащихся на основе анализа лучших образцов классической музыкальной литературы.

С целью развития творческих способностей учащихся были разработаны и применены на уроках приемы интеграции уроков искусств: музыки, литературы, истории, рисования:

- конкурсы творческих работ (рисунков, стихотворений, эссе, айтысов и.т.д);
- урок концерт;
- рисование музыкального этюда;
- анализ музыкальных форм;
- инсценировка музыкальных произведений;
- эмоциональное пение;
- игровые приемы;
- сочинение речетатива на мелодию собственного сочинения;

На уроках музыки практикуются следующие виды творческих работ:

- айтыс;
- анализ музыкального произведения;

- психологический рисунок эмоций героя, роли актера, интонирование партитуры;
- сочинение;
- совместное музицирование (пение в хоре, в ансамбле);
- цепочка ассоциаций;
- исполнение песни, вариации;
- творческие «пятиминутки»;
- психогимнастические этюды и упражнения (способствуют расслаблению детей и снятию психоэмоционального напряжения, учат выражать свое эмоциональное состояние, формируются и развиваются различные психические функции (внимание, память, моторика);

- веселое сольфеджио.

Представленные виды творческих работ позволяют:

- развивать речемыслительную, эмоциональную деятельность учащихся;
- учить создавать собственный оригинальный творческий музыкальный продукт;
- развивать творческие способности и умения, мотивируют: сделать по своему, оригинально, с желанием.

На основе использования приемов активации творческих способностей разработан открытый урок по музыки «Айтыс и тартыс».

- провожу конкурсы творческих работ (изучение нового музыкального материала – сочинение тематического стихотворения, рисование рисунков, сочинение песни, распевки).

Развитие функциональной грамотности на уроках музыки способствует формированию ключевые компетенции:

- информационные (приобретение моделей, образцов положительного, жизненного, нравственного поведения через эмоциональное вживание в роль музыкальных персонажей классических произведений казахской и зарубежной музыкальной литературы);

- коммуникативные (способность к письменной, устной, продуктивной коммуникации на русском и казахском языках, к созданию собственных оригинальных текстов и музыкальных произведений);

- личностные (способность к самосовершенствованию, жизненному и профессиональному самоопределению, быть толерантным, креативным, творческим).

По мнению Б. В. Асафьева: «Каждый, кто хоть немного ощутил в какой-либо сфере искусства радость творчества, будет в состоянии воспринимать и ценить все хорошее, что делается в этой сфере, и с большей интенсивностью, чем тот, кто только пассивно воспринимает» [1].

Список использованных источников:

1. Асафьев Б.В. О музыкально- творческих навыках у детей. //Из истории музыкального воспитания. – М., 1990г. – 310 с.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М., 2008 – 450 с.
3. Морозова С.Н. Основные направления и приемы развития детского музыкального творчества в педагогической деятельности Б.Л. Яворского и его учеников. //Из истории музыкального воспитания. - М., 2000 – 165 с.
4. Кульманова Ш.Б. Теория и практика воспитания младших школьников средствами казахской народной музыки. - А.-А., 1999 – 260 с.
5. Хазратова Н. В. Проблема измерения креативности детей 3-5-летнего возраста // Индивидуальность и способности. - М. 1994 – 210 с.

РАЗВЕРНУТЫЙ МАСТЕР-КЛАСС ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ (ФОРТЕПИАНО, СКРИПКА, ВОКАЛ) «В МИРЕ АНСАМБЛЯ»

Котенёва И.М., Попова Е.В., Феофанова Л.М.
(преподаватели СОШ-КЭВ №8)

Цель - презентация коллективного музицирования и учебной программы индивидуального обучения СОШ-КЭВ №8

Задачи.

1. Демонстрация произведений различных музыкальных направлений.
2. Знакомство с разновидностями ансамблевой игры.
3. Показ нюансов и особенностей успешного коллективного музицирования.
4. Иллюстрация чувства ответственности перед партнёром и творческого удовлетворения совместно выполненной работы.

Поскольку, мы считаем любое выступление музыкального ансамбля спектаклем, то девиз наш: « Для музыкального спектакля достаточно единомышленников!». Хотим предложить вам на какое-то время стать нашими единомышленниками. На установленном перед вами мольберте находится чистый лист, гуашь, кисточки.

Пожалуйста, изобразите свои впечатления, эмоции любыми образами, мазками, цветом, штрихом. Каждый из вас будет в составе ансамбля, который называется СЛУШАТЕЛЬ-ЖИВОПИСЕЦ. Это можно будет сделать в тот момент, когда будет звучать разговорная речь. Если музыка застала Вас у мольберта, не смущайтесь. Выражайте эмоции красками.

Мы предлагаем провести нашу встречу в параллельном мире - Мире ансамбля.

Итак, мы начинаем.

1 –Г.Свиридов – Время, вперёд! Исполняет ф-ный дуэт Феофанова Л.М., Котенёва И.М.

Ансамбль – мы вместе!

Ансамбль – всё можем!

Любые высоты нам По-плечу!

Товарищ поддержит,

А надо – поможет,

И к музыке звёздной я с ним полечу!

Ансамбль – камерное произведение, предназначенное для небольшого состава исполнителей. В переводе с французского ensemble означает «вместе».

В зависимости от числа участников формируются дуэт, трио, квартет и т.д. Существуют различные по составу ансамбли. Открыл наш мастер-класс фортепианный дуэт преподавателей Феофановой Л.М. и Котенёвой И.М.

К первым шагам в овладении ансамблевой техникой можно отнести следующие разделы обучения:

- Способы достижения синхронности при взятии и снятии звука
- Равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделённых между партнёрами
- Соразмеренность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнёрами

2 - И.С.Бах – «За рекою старый дом». Ансамбль учитель – ученик. Представляет исполнителей Котенёва И.М.

Играя вместе с педагогом, ученик находится в определённых метроритмических рамках. Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать ощущение первоначального движения. Дуэтная игра даёт педагогу возможность диктовать правильный темп и, одновременно,

формировать у ученика верное темпоощущение и соблюдение особенностей ритмического пульса.

3 – Чешская народная песня «Давай потанцуем». За роялем те же исполнители.

Особенности педализации при 4-х ручном исполнении на одном фортепиано свойственно при разучивании партии *secondo*. Следующий номер является демонстрацией этого тезиса и, одновременно, переходной ступенькой от чистого ансамбля к аккомпанирующей роли второй партии.

4 – А.Вивальди Зима. Исполнители те же.

Аккомпанемент - это музыкальное сопровождение а, так же, предмет который изучают музыканты в старших классах индивидуального обучения.

И так, с какими задачами сталкиваются наши музыканты?

1. Умение донести идею произведения
2. Грамотная работа не только со своей партией, но и с партией солиста
3. Владение звуковым балансом аккомпанемента
4. Концертно-исполнительская выдержка

Аккомпанируют наши ученики вокальной партии, либо, в составе камерного ансамбля, партии скрипки.

Предлагаем вашему вниманию выступление сложного ансамбля. Ученица 6-го класса фортепиано Болысбаева Диана аккомпанирует вместе с преподавателем скрипки Поповой Е.В. своей сестре, ученице 5-го класса вокала Болысбаевой Дана (преп.Журавлёва Т.М.).

Сложность этого ансамбля в том, что Диана не имеет опыта аккомпанирования. Но ей необходимо научиться распределять своё внимание между тремя партиями: своей, партией солистки и партией скрипки.

5 – Муз. Е Крылатова, сл. Ю.Яковлева Колыбельная Медведицы из м/ф «Умка».

Следующий музыкальный эпизод – это произведение для скрипки в сопровождении фортепиано. Теперь у Дианы задача поддержать скрипичную партию, став для неё единомышленником и крепкой опорой. Мы не будем углубляться в технические подробности, т.к. это не является сегодня нашей целью. Главное для партнёров донести до вас, уважаемые слушатели, музыкальный образ, соединив тембры струнного и клавишно-ударного инструментов в одно целое.

6 - Біржан сал Көкек. Исп. Попова Е.В. (скрипка) и Болысбаева Д. (ф-но)

Скрипка – царица музыки! Любой состав ансамбля выигрывает, если в него входит этот замечательный инструмент. Камерный ансамбль по программе нашей школы, как было сказано, начинается с 6-го класса. Но наши педагоги не ограничивают своих учеников возрастными рамками. Партию скрипки исполнит Болысбаева Дина. Партия ф-но - Муратбек Гаухар.

7 – Т.Романова. Шмель-скрипач. Исп. Болысбаева Дина, 1 кл. и Муратбек Гаухар, 2 кл.

Ансамбль скрипачей является нашей гордостью и изюминкой всех школьных концертов.

О работе с ним расскажет преподаватель скрипки Попова Е.В.

«Ансамбль скрипачей – это одна из самых интересных и плодотворных форм работы с начинающими скрипачами. При игре в ансамбле прекрасно развивается гармонический, мелодический, полифонический слух, чувство темпа, ритма, музыкальная память. Дети учатся слышать и понимать внутренний мир музыки, растут и развиваются в эмоциональном и эстетическом плане.

В моем классе дети попадают в мир ансамбля с первого года обучения, и замечу, что этот вид музицирования наиболее любим юными исполнителями.

Разучивая с начинающими несложные одноголосные детские песенки, я подбираю к ним второй голос и подыгрываю ученику. Это первый опыт совместного музицирования. Игра с педагогом учит ребенка слышать не только свою партию, но и

звучание пьесы в целом, воспитывает культуру звука, помогает раскрыться эмоционально, раскрепоститься. Также на уроках специальности, ученик должен научиться слушать партию фортепиано, это тоже первые навыки ансамблевой игры.

Если в моем классе есть несколько начинающих, я объединяю их в дуэт или трио, удваиваю партии. Когда же что учащийся уверенно и качественно справляется со своими партиями, перевожу его в основной состав ансамбля. При игре со своими сверстниками, в детях просыпается дух соперничества, они старательно учат партии, тянутся за более сильными учениками, стараются стать лучшими.»

8 – Белорусская народная песня Савка и Гришка. Исп. младший состав ансамбля скрипачей.

Старший состав ансамбля. Особенности репертуара и работы с ним. Рассказывает Попова Е.В.

«Один из залогов успеха интересного занятия - правильно подобранный репертуар, позволяющий заинтересовать ребенка и слушателя, а также выполнить методические задачи.

При подборе репертуара для ансамблей, я всегда просматриваю много нотной литературы, стараясь найти интересные, яркие произведения, перспективные для предстоящих концертных и конкурсных выступлений.

Вот несколько принципов, на которые я опираюсь при работе с материалом:

1. Перекладывая ноты для ансамбля, обязательно учитываю уровень технического и музыкального исполнительства учащихся (партия по трудности не должна быть сложнее пьес, изучаемых в классе по специальности).

2. Так же важен принцип многоплановости. Выбор разнохарактерных произведений различных по жанрам, содержанию, стилевым особенностям делает возможным разностороннее музыкальное развитие учащихся.

3. Следующее условие правильного подбора музыкального репертуара – его педагогическая целесообразность, т.е. он должен способствовать решению конкретных учебно-воспитательных задач, соответствовать методическим требованиям на определенных этапах музыкальной подготовки учащихся.

Один из залогов успеха интересного занятия - правильно подобранный репертуар, позволяющий заинтересовать ребенка и слушателя, а также выполнить методические задачи.

При подборе репертуара для ансамблей, я всегда просматриваю много нотной литературы, стараясь найти интересные, яркие произведения, перспективные для предстоящих концертных и конкурсных выступлений.

Вот несколько принципов, на которые я опираюсь при работе с материалом:

1. Перекладывая ноты для ансамбля, обязательно учитываю уровень технического и музыкального исполнительства учащихся (партия по трудности не должна быть сложнее пьес, изучаемых в классе по специальности).

2. Так же важен принцип многоплановости. Выбор разнохарактерных произведений различных по жанрам, содержанию, стилевым особенностям делает возможным разностороннее музыкальное развитие учащихся.

3. Следующее условие правильного подбора музыкального репертуара – его педагогическая целесообразность, т.е. он должен способствовать решению конкретных учебно-воспитательных задач, соответствовать методическим требованиям на определенных этапах музыкальной подготовки учащихся.»

9 – Каччини. Ave Maria! Исп. старший состав ансамбля скрипачей.

10 – Ф.Шуберт. Музыкальный момент. Исп. старший состав ансамбля скрипачей.

Музыка казахских композиторов. Репертуар. Аранжировки народных мелодий.

«Руководитель должен постоянно поддерживать интерес к исполняемым произведениям, ставя перед участниками детского коллектива все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи. Руководитель должен постоянно

поддерживать интерес к исполняемым произведениям, ставя перед участниками детского коллектива все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи.

Казахская музыка – это особенная интонационная характеристика, метроритмическая и историко-этнографическая составляющая.

11 - Каз.нар.песня Мерекен-сен. Исп. старший состав ансамбля скрипачей.

12 – Л.Хамиди. Весенний вальс. Исп. старший состав ансамбля скрипачей.

Любому ансамблю скрипачей нужен очень хороший пианист-концертмейстер. Котенева И.М. равноценный руководитель, мой помощник. Она пианист с творческим подходом, обладающая особым чутьём, с хорошей техникой и сценической стабильностью.

В заключение нашей встречи хотим показать вам ещё одну сторону ансамблевого музицирования. Это радость и свобода совместного творчества, где можно проявить свою фантазию и эмоции. Давайте радоваться!

13 – А.Ц.Идельсон. Хавва нагилла! Давайте радоваться! Исп. Феофанова Л.М. и Попова Е.В.

Предлагаем просмотреть на рисунок написанный сообществом слушателей-живописцев.

Дети, это творчество и есть то, ради чего музыкант исполняет и изучает музыку.

Живопись помогла увидеть, насколько ярким и плодотворным было наше выступление.

Таким образом Ансамблевое музицирование учит слушать партнёра, формирует музыкальное мышление и интеллект. Необходимость считаться с партнёром, требует быстроты реакции, стимулирует сообразительность. Игра в ансамбле, как нельзя лучше, дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических знаний и умений, необходимых для сольного исполнения. Это искусство вести диалог с партнёром, т.е. понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если это искусство в процессе обучения постигается ребёнком, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику игры на фортепиано.

Содержание

Колесникова Г.А. Творческие критерии в определении имен, внесших весомый вклад в развитие хоровой музыкальной культуры.....	3
Момбек А.А. Инновационные процессы в музыкальном образовании Казахстана.....	5
Ахметова Т.Ш. Компьютеризация образовательного процесса как средство развития интереса у учащихся к музыкальному искусству.....	10
Хлыстун В.Г. Преемственность в музыкальном образовании – стратегия современности в подготовке музыкально-педагогических кадров.....	14
Гайдай С.Н. Универсальные формы самостоятельной работы музыканта.....	18
Балабанова И.Е. Роль сценической культуры в подготовке концертных выступлений	22
Куспанова М.Т. Состояние театрального процесса в современном Казахстане.....	26
Мухатаева Ж.А. Изучение родного языка на основе казахского музыкального фольклора.....	29
Гайдай С.Н., Гайдай П.В. Философско-эстетические основания китайского фортепианного искусства.....	31
Шеффинг Е.Н. Проблема штампов и традиций в сценарном творчестве.....	37
Кереева А.О. «Мектепке дейінгі тәрбие және оқыту» мамандығы үшін «Музыкалық тәрбие және музыканты оқыту әдістемесі» пәнінің маңыздылығы	41
Вчерашняя Е.А. Рекомендации по эффективному проектированию образовательного процесса по специальности «Фортепиано» в условиях модернизации системы технического и профессионального обучения.....	45
Сергазинов Н.Е. Методика работы над техникой правой руки на начальном этапе обучения по классу контрабаса.....	48
Вчерашний В.В. Работа над фортепианными произведениями, содержащими элементы джаза.....	52
Колесникова Г.А., Лазарева К.Е. Инструментальное музицирование на уроках музыки.....	57
Кулжанова Ж.Ж., Ибрагим Т. Қобызда ойнауды оқыту барысында оқушылардың музыкалық есту қабілетін қалыптастыру ерекшеліктері.....	60
Колесникова Г.А., Асатуллина Ю.В. Развитие творческих способностей школьников во внеурочное время.....	63
Жукова Т.В., Рерих К.А. Развитие креативного мышления в подростковом возрасте на занятиях в классе фортепиано.....	65
Хамзина А.С. Современные тенденции музыкального образования и воспитания.....	68
Калякина Д.Л. Перспективы развития социального партнерства в организации дополнительного образования.....	72
Ананьева Н.А. Возможности внедрения трехязычия как средства поликультурного развития старших дошкольников на музыкальных занятиях.....	77
ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ	82
Бекчентаева Х.Г. Развитие креативности детей школьного возраста средствами музыкальной деятельности.....	82
Котенёва И.М., Попова Е.В., Феофанова Л.М. Развёрнутый мастер-класс преподавателей индивидуального обучения (фортепиано, скрипка, вокал) «В мире ансамбля»	84