

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» г. Шагонар муниципального района «Улуг-Хемский кожуун»

г. Шагонар улица 30 лет Советской Тувы дом 29 тел. 2-13-75; e-mail: shagonar.dshi@mail.ru

иск. № 33

от «15» октября 2024 г.

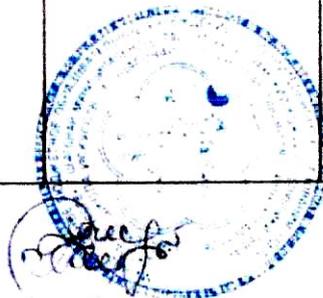
г.Шагонар

СПРАВКА

Дана, Стороженко Людмила Борисовна, преподавателю отделения фортепиано «Детской школы искусств» г.Шагонар в том, что за межаттестационный период с 2022 по 2025 год действительно приняла участие в работе следующих конференций:

Уровень	Название конференции	Дата проведения	Место проведения	Тема доклада
Уровень ОО	Заседание методического совета ДШИ г.Шагонар	04 апреля 2023	ДШИ г.Шагонар	Методическая работа «Работ над художественным образом»
Уровень ОО	Заседание методического совета ДШИ г.Шагонар	12 марта 2024	ДШИ г.Шагонар	Методическая работа «Начальный этап работы над пьесой»
Уровень ОО	Заседание методического совета ДШИ г.Шагонар	05 сентября 2024	ДШИ г.Шагонар	Сценарий открытого урока «Формирование образно-музыкального мышления, как основа творческого развития личности»
Республиканский	Августовская конференция руководителей, преподавателей образовательных учреждений в сфере культуры и искусства Республики Тыва	29 августа 2023	ГБОУ ДПО «Ресурсный центр»	Работа над художественным образом
Республиканский	Зональное мероприятие по муниципальным образованиям, приуроченного к закрытию года педагога и наставника	18 января 2024	МБОУ Гимназия г.Шагонар	Играть на фортепиано интересно
Республиканский	Августовская конференция руководителей, преподавателей образовательных учреждений в сфере культуры и искусства Республики Тыва	29 августа 2024	ГБОУ ДПО «Ресурсный центр»	Начальный этап работы над пьесой

Директор



Кыргыс Н.В.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТУВА
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА «УЛУГ-ХЕСМКИЙ КОЖУУН
РЕСПУБЛИКИ ТУВА»

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» г. Шагонар муниципального района «Улуг-Хесмский кожуун»

г. Шагонар улица 30 лет Советской Тувы дом 29 тел. 2-13-75; e-mail: shagonar.dsb@yandex.ru

ПРИНЯТ

методическим советом
«Детской школы искусств» г. Шагонар
Протокол № 7
от «04» апреля 2023 год

УТВЕРЖДАЮ



Директор
«Детской школы искусств» г. Шагонар
М.В. Кыргыс
от «10» марта 2023 год

Методическая работа на тему:
«Работа над художественным образом»

Автор (составитель):
Стороженко Людмила Борисовна
преподаватель по классу фортепиано
МБОУ ДО «Детской школы искусств» г. Шагонар

Шагонар 2023г.

Работа над художественным образом

Работа педагога в музыкальной школе очень сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени одаренности, ему приходится развивать сложнейшие исполнительские навыки, укладываясь в жесткую норму времени занятий. Он должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, находить правильное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях, уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока, так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему четкие, запоминающиеся указания, и успеть оказать необходимую помощь в работе над музыкальным произведением.

От педагога – музыканта требуется постоянная отзывчивость на художественное содержание музыкальных произведений, над которыми работает ученик, творческий подход к их трактовке и способам овладения их специфическими трудностями. Педагог должен уметь каждый раз свежими глазами взглянуть на художественное музыкальное произведение, проходимое учеником. Даже в тех случаях, когда трудно найти новую деталь трактовки в давно знакомом произведении, – почти всегда есть возможность, основываясь на предыдущем опыте, внести те или иные улучшения в процесс освоения этого произведения учеником, ускорить овладение его трудностями, – и тем самым сделать работу интересной и для себя, и для ученика.

Начальный этап работы над произведением.

В процессе работы над произведением, начиная с его разбора до полного завершения, я применяю весь комплекс приемов. Причем способы их использования тесно связаны с точным “прочтением” авторского текста, во всех деталях и служат конечной цели – раскрытию звукового образа. Такой принцип занятий способствует достижению технической свободы, *мастерства*.

Первый прием.

Работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания, которое облегчает разбор текста. Есть два способа ознакомления с новым сочинением:

первый – с помощью педагога, который своим исполнением знакомит ученика с произведением, вдохновляя и стимулируя его к предстоящей работе;

второй – прослушивание изучаемого сочинения в аудиозаписи, в исполнении лучших пианистов. Очень важно прослушивание произведения с нотным текстом перед глазами.

После предварительного ознакомления с новым произведением надо сделать его анализ: охватить общее строение и характер;

характер частей и соотношение между ними;

основные моменты трактовки;

характерные технические приемы;

обратить внимание на темп, тональность (знаки при ключе), размер.

Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой педагог несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям, расспрашивает ученика о его впечатлениях, ставит ему отдельные конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения, а также знакомит ученика с биографией композитора, исполняемого произведения.

Второй прием.

Работа над музыкальным произведением начинается с тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе.

Интересно следующее высказывание, относящееся к стадии разбора текста у Константина Николаевича Игумнова: “В разбор текста надо вложить все свое внимание, весь опыт своей жизни”.

Один из самых ответственных моментов на начальном этапе разбора произведения является выбор аппликатуры. Логически правильная и удобная аппликатура способствует

максимально техническому и художественному воплощению содержания произведения. Поэтому необходимо найти самый рациональный способ решения этой задачи. Обдумывать и записывать аппликатуру нужно для каждой руки отдельно.

Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится в одних случаях считаться с размером и особенностями рук, в других – с технической подготовкой конкретного учащегося. Бывают случаи, когда какие-то фрагменты необходимо проигрывать двумя руками вместе, так как определяющим в выборе аппликатуры в данном месте является синхронность движения пальцев обеих рук. Роль педагога должна быть активной при выборе аппликатуры. Желательно, чтобы он записывал аппликатуру всегда в присутствии ученика, предоставляя возможность участвовать в продумывании принятия того или иного решения.

О художественном значении аппликатуры говорили и писали многие выдающиеся пианисты-педагоги. Г.Г.Нейгауз считал лучше ту аппликатуру, "которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом". Я.И.Мильштейн, глубоко изучивший данную область в фортепианном исполнительстве, писал: "Вряд ли нужно напоминать о том, сколь многое зависит от хорошей, целесообразной аппликатуры. Аппликатура воздействует на ритм, динамику, артикуляцию, подчеркивает выразительность фразы, придает определенную окраску звучанию и т.д. Добавлю еще, что удачно найденная аппликатура содействует запоминанию, овладению музыкальным материалом, технической уверенности", которых строится выбор аппликатуры: стилевая обусловленность (конкретно-историческая), эстетическая обусловленность (музыкально-художественная) и техническая (двигательно-целесообразная).

Средний этап работы над произведением.

Третий прием.

Работая над произведением, очень важно привлечь внимание ученика и посвятить определенное время к заучиванию и запоминанию движения рук, тесно связанных с точным исполнением указаний, касающихся фразировки, штрихов, артикуляции, динамики и пр. Естественно, что отрабатывать движения целесообразно сначала отдельными руками в медленном темпе. Затем, играя двумя руками, следует координировать движения, добиваясь полной свободы и непринужденности.

Сложные места требуют внимания и более тщательной работы. Для того чтобы трудности стали ясными, прежде всего, нужно определить их специфику и подобрать соответствующие приемы игры.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением надо прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль. При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы.

Весьма полезно считать вслух как в начальном периоде разбора, так и при исполнении готового, выученного произведения. Причем в медленном темпе следует считать, ориентируясь на малкие доли такта, а в подвижном темпе, соответственно, – на крупные доли. Поэтому педагог должен заставлять ученика в классе играть, считая, и требовать, чтобы то же самое он делал дома. Многие учащиеся наивно полагают, что ритм можно развивать многочасовыми занятиями с метрономом, в то время как чрезмерное увлечение им, наоборот, лишает их ритмического самоконтроля. С помощью метронома, при необходимости, можно проверить умение "держаться" темпа, не уклоняясь ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления.

Я.И.Мильштейн справедливо полагал, что "музыка – это, прежде всего ритм, порядок". Вместе с тем чувство ритма – обязательный фундамент, на котором основывается ощущение живого дыхания музыки, естественных агогических отклонений и *rubato*. Так же полезно считать вслух при выполнении и артикуляционных обозначений. Поскольку, к примеру, *nonlegato*, *staccato*, *staccatissimo* предполагают определенную длительность, то с помощью счета вслух нетрудно выдержать звук ровно столько, сколько

нужно. Ведь известно, что малейшая неточность в исполнении артикуляции может исказить не только характер, но и стиль произведения.

Выразительные возможности пианистической артикуляции не ограничиваются только legato, nonlegato, portato, staccato. Имеются всевозможные промежуточные формы туше – tenuto, mezzostaccato и др. Даже одни и те же артикуляционные обозначения могут в различных случаях по-разному исполняться. К примеру, staccato учащиеся большей частью исполняют довольно остро, срывая руку снизу вверх, в то время как staccato может быть длинным или коротким, острым или мягким, более легким и, наоборот, более тяжелым, nonlegato может быть выделенным, подчеркнутым или легковесным, мягким. В каждом случае требуется соответствующий прием игры.

Одним из важных моментов при работе над произведением является элемент выразительности – динамика. Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад. Ученик должен выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. С их помощью ученик добьется плавного нарастания эмоционального напряжения на пути к центральной кульминационной точке и без резких переходов осуществит спад.

В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции. Нельзя оставить без внимания и овладение педальной нюансировкой. Педагог должен постоянно обращать внимание на это, рекомендовать, к примеру, самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация. Главное – суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Ученик должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся артикуляции, фразировки, штрихов, динамики, педализации и т.п. Все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Четвертый прием.

В начале разбора произведения технические приемы игры, движения надо заучивать в медленном темпе. Для того, чтобы хорошо развить двигательные возможности пианиста, по моему мнению, надо тренировать не столько пальцы, сколько голову.

У некоторых детей бывает от природы отличная пальцевая беглость, но при этом пальцы двигаются без участия головы. Такая игра, как правило становится бессмысленной и обычно не представляет никакой художественной ценности. Когда же заставляешь ученика “проговаривать” каждый звук, пропускать его через сознание и слух, то темп музыки заметно снижается, так как голова пока еще не может работать с той же скоростью, что и пальцы.

У других детей, напротив, существует настолько полная и тесная взаимосвязь пальцев со слуховой сферой и мышлением, что они не могут сыграть ни одного звука, не услышав его предварительно внутренним слухом. А поскольку голова у них также не слишком хорошо натренирована, то и они не могут сразу сыграть в темпе виртуозную музыку. Вот почему, с моей точки зрения, в любом случае важно тренировать “голову”. А делается это весьма традиционным способом: надо медленно или в среднем темпе (постепенно, по мере освоения материала, увеличивая его) проучивать технически трудные места до тех пор, пока они не станут получаться нужным образом.

Особо трудные пассажи, где пальцы постоянно путаются и “заплетаются”, можно порекомендовать расчленять на достаточно мелкие фразы или интонации, и последовательно осваивая их в умеренном темпе, делать небольшие остановки между ними, как бы пропуская “отставшую” голову вперед, ибо именно она должна вести за собой пальцы, посылая им “команды”, а не плестись вслед за ними. Иногда эти остановки делаются с учетом принципа позиционности (по аппликатурному признаку). Можно также расчленять пассажи на такты, если нет других ориентиров.

Умение мысленно "проговаривать" каждый звук позволяет добиваться хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Пятый прием.

Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, приступаем к работе над звуком, хотя с первого же момента разбора произведения нужно обращать внимание на его качество. В данный период необходимо, используя те или иные приемы звукоизвлечения, добиваться наиболее точного и глубокого воссоздания образного содержания музыки.

Работа над звуком считается самой тяжелой и кропотливой. Одной из главных предпосылок достижения качественного звучания является умение вслушиваться в музыку — с первого до последнего звука, вплоть до его исчезновения. Ученик должен вникнуть в содержание произведения, воспроизвести артикуляционные и другие обозначения, глубоко поняв, что хотел выразить композитор в конкретном месте.

Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный вес руки, иногда и всего тела, а при необходимости добавлять мягкий нажим рукой, если одного ее веса бывает недостаточно (например, у маленьких детей).

По свидетельству М. Лонг, именно такое глубокое, но мягкое нажатие клавиш пальцами было свойственно пианизму Клода Дебюсси. Опираясь, пальцами в "дно" клавиатуры, следует опускать и противоположный конец "рычага", который должен находиться в пояснице, а не в плечевом суставе, как у некоторых учеников. Ведь чем короче "рычаг", тем хуже звучит инструмент: звук получается резкий, стучащий, лишенный обертонов.

Играя аккорды или октавы, помимо использования веса руки и тела, нужно как бы "хватать" клавиши пальцами, тем самым амортизируя удар. Плечевой пояс при этом должен быть опущен и абсолютно свободен.

Играя кантилену, нужно мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без "атаки". Работая с учеником над звуком, важно не только обращать их внимание на профессионально грамотное звукоизвлечение, но и воспитывать в них эстетическое отношение к звуку как носителю художественного образа. Исполнитель должен уметь выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные движения души. Этому нужно учить с малых лет. Ученик должен понимать разницу между понятиями: "веселье" и "радость", "мягкая печаль" и "глубокая скорбь", "тревога" и "смутение", "смирненность" и "покорность" и т.д. Нужно учиться выражать все эти эмоции и состояния души с помощью характера звука.

Г. Г. Нейгауз писал: "Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука... со всеми изменениями силы... сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т.д., а главное — для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как с живописи для глаза".

А. Мндоянц в своих заметках "О фортепианной педагогике" пишет: "Исполнители классической музыки должны понимать, что от мощности звукового потока зависит степень воздействия их игры на аудиторию. Образно говоря, звук, как стрела Амура, выпущенная из лука тугой тетивой, должен не только долететь до слушателя, но и пронзить его сердце. Если же тетива слабо натянута, то звук или не долетит до слушателя, или не сможет проникнуть в его душу".

Шестой прием.

Применение всех приемов и способов при изучении произведения способствует также заучиванию на память. Поскольку учить наизусть следует как можно скорее, то надо полагаться не только на слухомоторный вид памяти, но и на аналитическую, зрительную, эмоциональную память. И если придерживаться трактовки Я. И. Мильштейна о музыкальной памяти как понятия объемного, то можно добавить, что "оно включает в себя и слуховую, и логический, и двигательный компоненты". Известно много методов и способов заучивания нотного текста наизусть. Заслуживает внимания метод,

предложенный И.Гофманом. Он пишет: "Существует четыре способа разучивания произведения:

За фортепиано с нотами.

Без фортепиано с нотами.

За фортепиано без нот.

Без фортепиано и без нот.

Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется "охватом".

Я советую своим ученикам учить отдельно партию каждой руки наизусть, считаю, что такой способ дает возможность лучше прослушать и запомнить все голоса главные, второстепенные всю фактуру в целом. Применение такого метода избавляет также от неточностей, обеспечивает максимальное "самослушание", самоконтроль, который способствует точному исполнению всех предписанных композитором указаний, без чего не может быть хорошего исполнения. С его помощью достигается более глубокое понимание содержания произведения во всех деталях.

Очень полезный способ закрепления запоминания является тренировка в умении начинать игру на память со многих опорных пунктов, например со второго предложения побочной партии или со второй части разработки и т.п.; могут быть и другие способы определения опорных пунктов, например, "начать с момента появления такой-то ладотональности" или "с появления определенной фигурации в сопровождении" т.п.

Умение начинать произведение со многих опорных пунктов обеспечивает ясный охват всего произведения в целом и приводит к большой уверенности игры. Действительно, для того чтобы уметь без затруднения начать игру с того или иного опорного пункта, нужно: уметь быстро и сокращенно представить себе весь ход произведения; уметь в данном пункте быстро конкретизировать игровые образы и усилием воли включить точный ход движений. Умение играть с опорных пунктов без особого труда достигается в том случае, если ученик, научившись играть произведение целиком на память, не прекращает проигрывать на память и отдельные участки.

Очень полезно играть произведение на память "с конца", то есть сначала с последнего опорного пункта, затем с предпоследнего и т.д., и т.д. Ученик, умеющий это проделывать, почти целиком гарантирован от всяких "случайностей" в области памяти при выступлении, так как он умеет в любой момент, и охватить ход произведения в целом, и представить себе конкретно любой участок.

Ученику следует напоминать, что после того, как он выучил произведение на память, надо постоянно возвращаться к занятиям по нотам, продолжая его изучение. Только таким путем можно глубоко вникнуть в музыкальное содержание произведения.

Седьмой прием.

После того как преодолены технические трудности, произведение выучено наизусть, подробно разобрано, полезно проигрывать его целиком в указанном автором темпе. При определении темпа произведения следует руководствоваться не только темповыми обозначениями (*allegro*, *moltoallegro*, *moderato*, *andantino* и т.д.), но и учитывать ремарки, касающиеся характера музыки (*grazioso*, *bravura*, *meslo* и т.д.). Исполняя произведение в указанном темпе, следует осознать и почувствовать непрерывность мелодического развития, постепенно поднимаясь к кульминации, развертывая ее, "последовательно доходя до эпицентра" (выражение Я.И.Мильштейна).

Вместе с тем, нужно воспроизводить мысли, чувства автора, его стиль, обогатив свое исполнение умелым использованием агогических средств, разнообразной динамикой. Сходные фразы следует играть по-разному, перемещая смысловые центры, так же, как и в человеческой речи. Многократное исполнение целиком в указанных темпах нежелательно прежде всего потому, что технически трудные отрывки нуждаются в постоянный медленной "шлифовке". В то же время, работая над произведением, надо стремиться меньше исполнять его целиком для того, чтобы сохранить остроту эмоционального восприятия и воссоздания художественного образа.

В активной помощи педагога нуждается ученик и в процессе постижения и воссоздания агогики.

Приведу два варианта (или метода) работы в этом направлении: педагог дирижирует во время игры ученика, управляет темпом и одновременно направляет в ту или иную сторону агогические направления; педагог управляет темпом и агогикой игры с помощью совместного с ним исполнения, это позволяет "подсказывать" ученику и иные исполнительские приемы – артикуляционные, динамические, звуковые. Обычно ученик мгновенно воспринимает намерения педагога, подчиняясь его воле, "идет за ним", следит за приемами, движениями рук и пальцев педагога и одновременно исправляет свои недостатки и нередко с помощью внешнего подражания ученик достигает главного – хорошего звука. Этот метод весьма эффективно помогает в постижении содержания музыки во всех его деталях, а также в приобретении исполнительской свободы.

Далее, занимаясь дома, без помощи педагога, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Идя сначала по пути подражания, он начинает вносить в игру и свое, проявляя инициативу в осуществлении собственных художественных намерений, это позволяет развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Убедившись в том, что ученик достиг определенной исполнительской свободы, педагог должен отойти в сторону, дав возможность играть самостоятельно и желательно целиком все произведение, не останавливая, не прерывая игру. При этом он не должен переставать следить глазами по нотам за точностью исполнения.

Заключительный этап работы над произведением.

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться:

- а) умение играть произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
- б) умение играть произведение в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Совершенная уверенность и убежденность исполнения достигается тогда, когда в игре не остается не только каких-то шероховатостей или логических неувязок, но когда устранены и все технические и художественные "сомнения", все затруднения в работе воображения, все двигательные "зажимы".

На заключительном этапе опять же продолжают играть громадную роль ранее упомянутые способы "закрепления выучивания": замедленная мысленная игра, сильно замедленное проигрывание на инструменте, игра с опорных пунктов. Отнюдь не следует пренебрегать и медленным проигрыванием по нотам – это укрепляет игровые образы и предохраняет от случайных засорений игры.

На начальном этапе работы над музыкальным произведением говорилось о целесообразности его прослушивания в аудиозаписи с целью ознакомления, на заключительном этапе очень полезно повторное прослушивание в аудио-, видеозаписи произведения, когда оно готово для публичного выступления. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с иной. Как правило, ученик, имея уже свое собственное представление, воспринимает его с долей критики. Педагог должен уметь настаивать ученика перед концертным выступлением, внушать ему веру в свои силы, а после выступления отметить положительные результаты, не ругать за промахи и неудачи, проявлять корректность в выражении критики. Негативная реакция педагога на неудачи учащихся обычно вызывает у них страх к публичным выступлениям и неуверенность в себе. Педагог должен быть профессионально-требовательным, настойчивым и добрым. Отметив недостатки ученика и сделав соответствующие выводы, он обязан терпеливо идти по пути их устранения.

Заключение

Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. Во время занятий педагог, сидя рядом, должен тщательно следить за его игрой, обращая внимание ученика на точное прочтение нотного текста и выполнение всех

авторских указаний. Показывая приемы игры, следует объяснять, в чем суть и важность их использования.

В процессе работы над произведением педагог должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки в постановке рук – ведь не может быть хорошей игры без хороших рук.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения.

В заключении хочется предложить схематичную последовательность в работе над музыкальным произведением, предполагая, что она не единственная и абсолютная.

Список литературы

1. Баренбойм Л.А. За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – 368 с.
2. Мндоянц А.А. Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. – М.: Изд.ЦМШ при МГК им. П.И.Чайковского, 2005. – 86 с.
3. Седракян Л.М. Техника и исполнительские приемы фортепианной игры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Музыкальное образование". – М.: Изд. ВЛАДОС- ПРЕСС, 2007. – 94 с.
4. Цылин Г.М. Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. "Музыка и пение". – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТУВА
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА «УЛУГ-ХЕСМКИЙ КОЖУУН
РЕСПУБЛИКИ ТУВА»

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» г. Шагонар муниципального района «Улуг-Хемский кожуун»
г. Шагонар улица 30 лет Советской Тувы дом 29 тел. 2-13-75; e-mail: shagonar.dshia@mail.ru

ПРИНЯТ
методическим советом
«Детской школы искусств» г.Шагонар
Протокол № 3
от «12» марта 2024 год

УТВЕРЖДАЮ

Директор

«Детской школы искусств» г.Шагонар

М.В.Кыргыз

от «13» марта 2024 год



Методическая работа на тему:
«Начальный этап работы над пьесой»

Автор (составитель):
Стороженко Людмила Борисовна
преподаватель по классу фортепиано
МБОУ ДО «Детской школы искусств» г.Шагонар

Шагонар 2024г.

Начальный этап работы над пьесой характеризуется:

- а) осознанием контуров звуковой формы (высотность, ритмика в элементарном смысле слова;
- б) прочтением и осмыслением ремарок;
- в) анализом основных технических моментов (аппликатура, штрихи);
- г) непосредственным обнаружением наиболее заметных элементов выразительности;
- д) начальным осознанием целостного содержания пьесы и намёткой трактовки на основе музыкально-теоретического анализа.

Взрослый пианист с хорошим внутренним слухом может достигнуть всего этого, вовсе не трогая инструмента, если не сталкивается с новым, неизвестным для него стилем. Ученику училища это доступно лишь в некоторой мере, а ученику школы недоступно, пожалуй, вовсе.

Перед началом работы ученика над новой пьесой инструктаж должен состоять, прежде всего, в предварительном анализе пьесы, охватывающем её общее строение и характер, характер частей и соотношение между ними, характерные технические приёмы. Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой педагог несколько раз проигрывает пьесу целиком и по частям, спрашивает ученика о его впечатлениях, ставит ему конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения.

Однако естественно встает вопрос: «Правильно ли, чтобы ознакомление с содержанием новой музыки всегда производилось через показ и пояснение педагога, не приводит ли это к снижению художественной инициативы ученика, не лишает ли это его своего рода «радости самостоятельного познания "новое явление"». Я считаю, что не следует каждую пьесу без исключения анализировать на уроке до начала самостоятельной работы.

Во многих случаях полезнее провести этот анализ несколько позднее, когда ученик достиг уже некоторого собственного понимания музыки. С другой стороны, полезно бывает проанализировать не одну, а две-три сходные по своему педагогическому содержанию пьесы и дать ученику возможность выбора между ними.

Вторая задача инструктажа - предупредить появление ошибок засоряющих и тормозящих нормальный ход освоения пьесы. Здесь нужен тонкий выбор необходимой в каждом отдельном случае меры помощи для того, чтобы, с одной стороны, не слишком облегчить ученику задачу самостоятельной работы, а с другой стороны - оставить его беспомощным.

Если мы попробуем разложить приёмы педагогической помощи в порядке их возрастающей интенсивности, то получим примерно следующий алгоритм.

1. Простое предупреждение о трудностях, имеющих в данной пьесе, и напоминание о способах работы, которые дадут возможность избежать ошибок.
2. Предупреждение о трудностях с указанием участков пьесы, где концентрируется та или иная трудность.
3. Предупреждение о возможных конкретных ошибках обычно делаемых учениками при разборе данной пьесы.
4. Контрольные вопросы из области расшифровки высотности, ритмики аппликатуры, артикуляции, голосоведения, педализации, ремарок - относящиеся к наиболее сложным участкам пьесы.
5. Показ сложных мест пьесы на инструменте.
6. Полусамостоятельная проработка учеником на уроке либо всей пьесы в целом, либо некоторых её частей или элементов.

Что же касается точного сознания контуров звуковой ткани, то для учеников школы не существует другого способа, кроме разбора текста, который обязательно должен сочетаться и с прочтением и осмыслением ремарок и с упомянутым непосредственным обнаружением элементов выразительности. Нужно при этом помнить, что здесь в самом начале работы всякая «случайная неточность» ведёт к искажению формирующегося образа, и что ошибки, допущенные при первом разборе, нередко прочно укореняются и сильно тормозят разучивание пьесы.

Сложность процесса разбора для малопродвинутого ученика заключается в том, что ему приходится распределять внимание на целый ряд объектов: расшифровка нотных знаков, осознание звучания клавиатурного рисунка, расшифровка и осознание ритмики.

осознание аппликатуры и артикуляции, наконец, управление движениями. Психологическая трудность этого процесса усугубляется ещё тем, что «зацепившись» за начало развития музыкальной мысли, ученику неудержимо хочется играть всё дальше и дальше и он должен приложить часто немалое усилие воли для того, чтобы заставить себя остановиться, обдумать, разобраться, поправиться.

Первая, следовательно, привычка, которая в этой области должна быть усвоена - это привычка останавливать игру не только при замеченной явной ошибке, но и при всяком малейшем сомнении "почему-то некрасиво". Поэтому нужно воспитать ученика, с одной стороны, что он всё время тщательно следит за тем, "красиво ли звучит", и при каждой замеченной резкости тщательно проверять, ту ли он ноту прочитал и на ту ли клавишу попал. С другой стороны, ученик должен твёрдо знать, что извлекаемые им звучания - после самой тщательной проверки - далеко не всегда вначале будут казаться ему красивыми.

Обычная неправильность подхода к начальному разбору - даже внимательных учеников - состоит в том, что они либо поправляются при замеченной ошибке и играют дальше, не вернувшись назад, либо возвращаются назад, как только что-то не вышло, не разобравшись в том, что собственно не вышло. И то и другое даёт плохой результат: ошибка снова и снова появляется и ученик постепенно начинает её игнорировать, и это является первым шагом к её «незамечанию».

Плохо также, когда после исправления ошибки ученик начинает играть «от щеки», то есть каждый раз возвращается к началу пьесы или к началу её части. Это, во-первых, бесконечно удлиняет процесс разбора, а во-вторых - приводит к небрежному, торопливому проигрыванию предыдущего участка (начала до того места, где была ошибка). Поэтому важно воспитать в ученике привычку к «возвратам на определённое расстояние».

Часто приходится слышать мнение, что начальный разбор должен быть настолько медленным, чтобы ученик мог, играя подряд целую часть пьесы, не допустить ни ошибок ни при остановках. Едва ли это правильно, ибо такой медленный темп приводит совершенно бессмысленно к игре. Кроме того, трудные переходы даже при значительном снижении темпа остаются относительно трудными.

Поэтому на начальном этапе можно рекомендовать ученику как в домашней работе, так и на первом уроке:

1. Чтобы он дробил пьесу - в случае палобности - на мельчайшие звенья и в дальнейшем укрупнял их;
2. Чтобы он старался каждое звено проигрывать сначала «в уме», составив себе хотя бы «предположительную» картину звучания, что вполне доступно и детям.

Приём счёта велух также следует считать совершенно обязательным при самом первом разборе, поскольку речь идёт о школе. Вообще же следует решительно бороться с тенденциями учеников смотреть на счёт велух как на «детское дело».

Для ученика младших классов школы процесс начального разбора может быть в значительной мере упорядочен посредством применения ряда вспомогательных приёмов.

1. Довольно широко распространённым приёмом в школьной практике является простукивание ритмического рисунка отдельных голосов до игры на инструменте. Очень полезно также заставлять ученика водить карандашом по нотным головкам, считая велух и передвигая карандаш соответственно ритму.
2. Простейшим приёмом предварительной расшифровки знаков является прочтение велух всех нот каждого из голосов (аккорды читаются сверху вниз). Этот приём применяется обычно лишь на самой первой стадии обучения. Между тем он может принести очень большую пользу и дальше: при этом нужно требовать с течением времени всё более и более быстрого чтения. Приём называния нот полезно дополнять а иногда и заменять названием интервалов.
3. Осознание клавиатурного рисунка вовсе не есть то же, что расшифровка нотных знаков: ученик младших классов школы, даже правильно прочитав нотный знак, далеко не всегда сразу находит нужную клавишу. Здесь полезен приём проигрывания голоса одним пальцем, освобождающий ученика от забот о точной реализации аппликатуры вне ритма, называя велух каждый звук до его извлечения (именно до, а не после как это обычно стремятся делать дети).

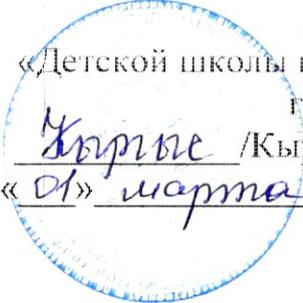
4. Основным способом, ведущем к слуховому осознанию высотного рисунка является, как мы уже говорили, абсолютно безошибочное, то есть свободное даже от единичных неточностей, «осторожное» проигрывание. Естественным вспомогательным приёмом является конечно сольфеджирование - хотя бы с предварительным интонированием каждого звука на инструменте. При систематической работе в этом направлении можно добиться, что ученик научится играть всю ткань и сольфеджировать один из голосов. Наконец, ученику следует постоянно напоминать о том, что он должен при медленном разборе не только внимательно слушать каждый вышедший из-под его пальца звук, но вместе с тем стараться, напрягая своё воображение, мысленно предугадывать каждое следующее звучание. Наиболее одарённые ученики делают это бессознательно.
5. Подход к осознанию аппликатуры аналогичен расшифровке нотных знаков: ученик должен, глядя в ноты, уметь назвать последовательно все пальцы. Это является, вместе с тем, первым шагом к развитию двигательного воображения. Следующим примером является игра вне ритма с предварительным называнием каждого пальца.
6. Осознание ремарок не представляет собой особых трудностей, если педагог с самого начала обращает достаточное внимание на эту сторону дела. (что, конечно не всегда имеет место), заставляет ученика записывать произношение и перевод иностранных терминов в учебную тетрадь. Время от времени полезно заставлять ученика прочитывать все ремарки, имеющиеся в том или ином сборнике пьес.

Начальный этап освоения пьесы можно считать законченным, если ученик может в осторожном темпе проиграть пьесу по участкам предварительно продумывая каждый участок, с небольшим числом замедлений в трудных местах, с небольшим числом поправочных остановок. Предполагается также, что игра к этому моменту становится осмысленной и до некоторой степени выразительной. На начальном этапе могут допускаться некоторые временные упрощения звуковой ткани, например пропуски мелизмов. Начальный этап нельзя, однако, считать пройденным, если имеются незамечаемые ошибки в области высотности, ритмики, аппликатуры и артикуляции.

Применение направляющих указаний должно быть очень умелым: с одной стороны, нельзя давать закрепляться неточностям игры; с другой стороны, не должно создаваться впечатление, что та или иная часть пьесы, несмотря на все старания ученика, не выходит как следует. Часто приходится облегчать выполнение комплексов задач посредством снижения темпа или путём разрешения замедления и предупредительных приостановок посредством укорачивания участков либо посредством временного откладывания части задач. Или же приходится применять промежуточную тренировку, то есть заставлять ученика по несколько раз проигрывать наиболее трудные звенья, прежде чем снова играть длинный участок; или, наконец, заставлять ученика проигрывать постепенную вставку трудных звеньев, постепенное удлинение участков. Нужно находить наиболее в каждый момент правильный подход, то есть такой, который даст наиболее быстрый, вместе с тем прочный, эффект.

ПРИНЯТ
Методическим советом
«Детской школы искусств»
г.Шагонар
Протокол № 3
от «01» марта 2024 г.

УТВЕРЖДАЮ
Директор
«Детской школы искусств»
г.Шагонар
Учиргыс /Кыргыз Н.В.
«01» марта 2024г.



Методическое сообщение
«Открытый урок по классу фортепиано: Формирование образно
музыкального мышления, как основа творческого развития личности»

Преподаватель по классу фортепиано
Стороженко Л.Б.

Шагонар, 2024

**Открытый урок по классу фортепиано
Преподавателя фортепиано Стороженко Л. Б.
Детской школы искусств г. Шагонар**

В наше время никого не надо убеждать, что творческие люди живут гораздо интереснее и полноценно работают. А ведь основы творческой инициативы закладываются в детстве. Музыка, как ни одно другое искусство помогает сделать человека добрее. Ее язык интернационален и не нуждается в переводе: в то же время он способен передать самые тонкие, самые глубокие чувства, которые подчас невозможно выразить словами. Ведь недаром говорят: музыка начинается там, где кончается слово. Задача «заразить» ребенка желанием овладеть языком музыки – главная из первоначальных задач педагога. Найти такую форму работы с детьми, чтобы занятия музыкой стали увлекательными и любимыми. Особенно с маленькими детьми нужно быть очень чутким педагогом. Их обучение больше походит на приятный досуг – как игра с игрушками или любимая книжка. Начальный этап основа, база всего дальнейшего отношения ученика к музыке, инструменту, занятиям. Развивая эмоциональный мир ребенка, а через игру – и его артистические способности, мы без особых усилий изучаем нотную грамоту, занимаемся постановкой рук и приобретением пианистических навыков. Очень важно на начальном этапе обучения, чтобы маленький пианист ощущал постоянную радость от занятий, эмоциональную включенность в живой процесс созидания. Все это можно назвать развитием мотивации, как сейчас принято говорить. Перед первым прикосновением к клавише ребенок должен познакомиться с волшебным инструментом. Мы заглядываем внутрь, ему хочется погладить тонкие и толстые струны, молоточки.

« Мы сегодня увидели городок внутри рояля!

Целый город костяной, молотки стоят горой.

Блещут струны жаром солнца, всюду мягкие суконца

Что ни улица – струна, в этом городе видна!»

Предварительная работа:

Приготовить иллюстрации к сказке «Колобок на новый лад», слушать и различать музыкальные жанры.

Время урока: 40 минут

Этапы урока: 1. Организационный момент 2 мин.

Эмоциональный настрой.

2. Введение в тему 3 мин:

Сообщение тему урока и цели

3. Основная часть 30 мин.

Иллюстрация сказки «Колобок на новый лад» 23 мин.

Слушание музыки 7 мин.

4. Заключительная часть 5 мин

Итог урока.

Планируемый результат: Совершенствование координации рук, знакомство с трезвучиями, ориентация на клавиатуре, соотношение четверти и восьмых, штрихи.

Основные понятия: репетиция, ритм, пульс, трезвучия, интервалы: терция, легато, стаккато, музыкальный цикл.

Педагог:

Сегодня на нашем открытом уроке мы будем говорить о важном элементе человеческой психики – образном мышлении, и о том, как способствуют его формированию у ребёнка занятия на музыкальном инструменте.

Хочу пригласить вас в наш маленький музыкальный театр, где мы сочиняем сказки, весёлые и грустные истории, и посредством звука воплощаем их в жизнь. У каждой истории есть свой режиссёр.

Представляю вам главного режиссёра сказки «Колобок на новый лад» Девочка занимается 4 месяца, подготовки никакой не имела. Актёры, исполняющие роли – это

наши пальчики (ученица делает «пальчиковую гимнастику» для кончиков пальцев). Роль сказочницы и помощницы досталась мне.

Итак, сказка начинается.

Педагог:

- Жили- были Дед да Баба на лесной опушке (ученица 3-ми пальцами каждой руки «ставит» названные звуки): «дом на поляне» – фа-# -ля- # малой октавы, «лес» – октава: до первой октавы – до малой октавы.

Действующие лица: роль Колобка исполняет правая рука, остальные роли – левая (ученица показывает).

Дед: «Испеки мне, Бабушка, колобок» (пропеваем слова и играем их «разговор»- постановка на разные пальцы, понятие игры на месте, начальный вариант репетиций на «ля» малой 4,3,2,1 б3вниз «фа» ля, ля соль # ля, ля. (девочка крутит «колобок» сначала левой рукой, потом правой, потом двумя руками вместе – круговые движения в кистевом суставе).

Бабушка: «Хорошо, мой дружок, испеку» до ля, ля, до ляля, до, си, ля в малой (ученица играет ответ левой рукой).

Дед: «Положу на окно, остудить» репетиции 321,321, 3,2,1. на ля малой. А Колобку надоело лежать, он спрыгнул с окна на завалинку, с завалинки на землю – Т6, Т 3/5 вниз в С, и покатился во 2 октаве от До вверх 5 –ти пальцевыми последовательностями от каждой ноты, называя первую вслух до Соль второй (это поможет отработать ровную и позиционную игру, выдерживая ее длительное время). А навстречу ему скачет Заяц (ученица ставит обе руки в первой октаве на терции и играет стаккато 3 –ми пальцами). Заяц скачет медленно, неторопливо – обозначаем «пульс» в тетради, получаем понятие «пульса». А Колобок катился быстро – прописываем в тетради под «пульсом» ритм и получаем понятие «ритм». Колобок катится дальше от До второй октавы вниз до Фа такими же 5-ти пальцевыми последовательностями. А навстречу ему Волк (малая октава). Волк бежит петляющими шагами, перебежками. За ним кто-то гонится и он прячется за каждым кустом, озирается. (до-ми -J, ре-фа, ми-соль 16ми) секвенции повторяются (Этиод Любарского). Волк так напуган, что даже не заметил Колобка и пробежал мимо. Колобок катится дальше, но уже от ноты Соль второй октавы до До первой, называя первые ноты.

А навстречу ему Медведь (октава большая). Медведь идет медленно половинными квинтами, (рука круглая, первый палец опускается на клавиатуру только краем подушечки, а пятый палец устойчиво стоит на своей подушечке, его задача удерживать свод руки, это упражнение готовит ученика к исполнению двойных нот и аккордов в различных гармонических вариантах, работать над одновременным звучанием всех голосов). Медведь устал, он часто останавливается, топчется на месте и вертит головой в разные стороны, а потом идет дальше. (5 палец стоит на целой ноте до, а в первом такте 1 палец активно играет Соль четвертными, во втором такте 2 палец играет Фа четвертными, в третьем – 3 палец играет Ми, в четвертом – 4 п. – Ре). Это продвижение Медведя помогает отработать самостоятельные движения 1,2,3, и 4 пальцев. Задержанный 5 палец готовит к исполнению двухголосия, также эти упражнения закрепляют навыки игры в противоположном и параллельном движении рук.

А Колобок обрадовался, что давно ему никто не встречался и решил свободно прогуляться по лесу.

Прилегал под кустиком спелой малины, послушал, как поют птички в 3 октаве (ученица играет форшлаги от любых нот).

Посмотрел, как прыгают белки с ветки на ветку (ученица играет 3 пальцем ноту До 1, переносит руку плавно на До2 и До3, потом вниз, обеими руками по очереди и одновременно нон легато). Перенос руки через октаву или две способствует развитию координации движений.

Прошествовал важно по дощечкам мостика (гамма До мажор в восходящем движении 1 и 2 пальцами легато).

Подслушал, как журчит ручеек (по Т3 до-ми-соль, ре-фа- ля, ми-соль-си, фа-ля-до штрих легато), и заметил, как по зеленой травке струится серебристая змейка (упражнение А. Артоболевской штрих легато), но вот она махнула хвостом и исчезла в густой траве.

А это время Медведь подошел к кустам красной малины, и так обрадовался своим спелым, любимым ягодам, что начал ими тут же лакомиться. И даже не заметил неподалеку, наблюдавшего за ним Колобка. Ягоды висели высоко и Медведю приходилось за ними тянуться, и мы тоже тут сделаем разминку, соберем и себе ягод, поставим корзинку себе на колени (ученица мягко поднимает руки вверх, как бы пытаясь достать сверху что-то, движение головой в разные стороны от плеча вверх и плавно вниз, обе руки вместе – упражнение для плечевого пояса).

А Колобок покатился по лесной опушке и остановился в изумлении: напеньке сидела Рыжая краса и любовалась собой в зеркале...

« Я – красавица Лисица, вытворяю чудеса
Распушу я хвостик свой, буду вечно молодой.
Ах, ах, ах! Колобок! Поздоровайся со мной!
Сядь сюда на носик мой, снова песенку пропой.

– Нет, Лиса, останусь здесь

Ты меня ведь хочешь съесть?

Ну, а я спешу домой, извини, я занятой...

Тут и сказочке конец, а кто слушал, молодец.

Озвучивание сказки включило: упражнения для кисти и плечевого пояса; гимнастику для пальцев; постановку руки на 1,2,3,4 пальцы; изучение движения вверх, вниз, на одном месте; ориентацию на клавиатуре; теоретический материал – «репетиция», ритм, пульс, соотношение четверти и восьмых; знакомство с аккордами: мажорное трезвучие и обращение; совершенствование координации рук; штрихи стаккато, nonlegato и legato; движение в терцию.

В дальнейшем появится много нового для ученицы, но всё будет связываться с ее образным восприятием действительности и соотноситься с возрастом.

Педагог: Я тебе предлагаю еще одно творческое задание.

Посмотри, на эти картинки. Замечательный русский композитор П. И. Чайковский написал сборник фортепианных пьес для детей и назвал его «Детский альбом». Здесь и игры, танцы, песни и детские мечты – это музыкальный цикл, части которого, связаны между собой. Об этом мы еще поговорим, а сейчас взгляни на эти картинки.

Педагог показывает иллюстрации к пьесам П. И. Чайковского и предлагает к ним музыкальные отрывки в своем исполнении. Ученица вслух рассуждает, о чём рассказывают картины. Какое настроение у каждой из них? Какие преобладают краски? Есть ли движение на картине и как оно изображено? Затем педагог играет пьесу «Марш деревянных солдатиков», «Польку» и «Итальянскую песенку» предлагает подобрать картину, отражающую настроение музыки. Это задание девочка выполняет, смеясь и радуясь, тому, что картина подбирается совершенно точно.

Педагог:

- Спасибо, ты была настоящим режиссёром, а твои артисты очень старались (девочка довольна.)

Итог: На проведенном уроке поставленная цель была достигнута, поставленные задачи способствовали ее разрешению. Каждое из заданий помогало переключить внимание ученицы с одного вида деятельности на другой, что благоприятствовало активной работе без утомления. На уроке использовались игровые приемы и методы работы, а так же наглядный метод слухового показа. Преподавателем учтены индивидуальные, возрастные и физиологические особенности ученицы. Урок строился на речевом и музыкальном диалоге, а хороший контакт преподавателя и ученицы способствовал созданию творческой атмосферы.

Список литературы

1. Артоболевская А. Д., 2004 Первая встреча с музыкой \ Учебное пособие для детей дошкольного и младшего школьного возраста// А. Артоболевская. – Спб, : «Издательство Композитор», 96с.
2. Барсукова С. 2011 Веселая музыкальная гимнастика: сборник пьес для фортепиано: для учащихся подготовительного и первого классов ДМШ: выпуск 1:/ Учебно – методическое пособие// С. Барсукова. – Изд.3-е. – Ростов н/Д.: Феникс, 35с.: ил.-(Мои первые ноты).

3. Шмидт – Шкловская А. А. 2007 О воспитании пианистических навыков /Учебно – методическое издание//А.А. Шмидт – Шкловская. – М.: Издательский дом «Классика – 21в.», 84с. Ил.
4. Геталова О. А., Визная И. В. 2006 В музыку с радостью /Учебное пособие для детей дошкольного и младшего школьного возраста //Геталова О. А., Визная И. В., – Спб.:Издательство «Композитор Санкт – Петербург» издание 2-е исправленное и дополненное, 176с.
5. Чайковский П. И. 1980 Детский альбом /Сборник пьес для фортепиано// П. И. Чайковский. – М., «Музыка», 39с.

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТЫВА
ГБУ ДПО В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА «РЕСУРСНЫЙ ЦЕНТР»**

66700, Республика Тыва
г. Кызыл, ул. Щетинкина-Кравченко, 46

тел. 8 (39422) 7-74-97

исх. № 538 от «29» 08 2023 г.

Справка

Дана Стороженко Людмиле Борисовне, преподавателю МБУДО ДШИ г. Шагонар о том, что, 29 августа 2023 года она действительно принимала участие в работе августовской конференции руководителей, преподавателей образовательных учреждений в сфере культуры и искусства Республики Тыва, на секционном заседании методического объединения преподавателей специального и общего фортепиано, концертмейстеры образовательных учреждений сферы культуры и искусства Республики Тыва и выступила с докладом: «Работа над художественным образом»

Справка дана по месту требованию

Директор



Ч.К. Ширижик

ГАОУ ДПО
ТУВИНСКИЙ ИНСТИТУТ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ
И ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ им. Р.Р. Бегзи

Адрес: Республика Тыва, г. Кызыл, ул. Чургуй-оола, 1. Тел/факс: (39422) 2-35-46

Исх. № 608 «16» октября 2024 г.

СПРАВКА

Дана Стороженко Людмиле Борисовне о том, что она действительно выступила на зональном мероприятии по муниципальным образованиям, приуроченного к закрытию Года педагога и наставника в Улуг-Хемском кожууне с докладом «Играть на фортепиано интересно» 18 января 2024 года в объеме 16 часов.



Проректор по ОИР

О.С. Ооржак

ГАОУ ДПО
Муниципальный институт развития образования и повышения
квалификации
Координационно-методический отдел

Утверждаю:
Ректор  Ж.Б. Уважа

ПРОГРАММА
зонального мероприятия по муниципальным образованиям,
приуроченного к закрытию Года педагога и наставника в Улуг-
Хемском кожууне

18 января 2024 года

КЫЗЫЛ – 2024

Место проведения: МБОУ Гимназия г.Шагонар

Время: 10.00-12.00ч.

Время	Мероприятия	Целевая аудитория	Аудитория	Ответственные лица
10.00-10.30	«Организация работы наставников-старшеклассников МБОУ СОШ №1 г.Шагонар при реализации программы «Орлята России». Аняй-оол Катерина Петровна, советник директора по воспитанию МБОУ СОШ №1 г.Шагонар	Советники и директора по воспитанию, РДЦМ	1 этаж Центр творческих инициатив	Мошгуш А.А. муниципальный координатор проекта «Навигаторы детства» Улус Хемского и Чаа-Хольского кожуунов
10.30-11.00	«Применение «оживающей стенгазеты» при проведении акций», Аржаалай Вера Алексеевна, советник директора по воспитанию МБОУ СОШ им ПИ Ч Сат с Чаа-Холь			
11.00-11.30	Доклад «Реализация «Российского движения детей и молодежи» МБОУ СОШ с.Элегест», Кыргыс Любовь Михайловна, заместитель директора по воспитательной работе, руководитель РДЦМ			
11.30-12.00	Доклад «Роль советника в современной школе», Куулар Сайзана Белековна, советник директора по воспитанию МБОУ СОШ№2 пгт Каа-Хем			
10.00-10.30	«Играть на фортепиано интересно», Стороженко Людмила Борисовна, Заслуженный работник общего образования РФ, Заслуженный работник культуры РТ, преподаватель высшей категории МБОУ ДО «Детской школы искусств» г. Шагонар	Преподаватели детских школ искусств, педагоги дополнительного образования	3 этаж кабинет СОИЦ №1	Куулар А.М., начальник
10.30-11.00	«Вокальная работа с мальчиками в период мутации», Думбалай Азиана Александровна, преподаватель высшей категории МБОУ ДО «Детской школы искусств» г. Шагонар			

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТЫВА
ГБУ ДПО В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА «РЕСУРСНЫЙ ЦЕНТР»**

66700, Республика Тыва
г. Кызыл, ул. Щетинкина-Кравченко, 46

тел. 8 (39422) 7-74-97

исх. № 436 от «29» 08 2024г.

Справка

Дана Стороженко Людмиле Борисовне, преподавателю МБУДО ДШИ г. Шагонар о том, что, 29 августа 2024 года она действительно принимала участие в работе августовской конференции руководителей, преподавателей образовательных учреждений в сфере культуры и искусства Республики Тыва, на секционном заседании методического объединения преподавателей специального и общего фортепиано, концертмейстеры образовательных учреждений сферы культуры и искусства Республики Тыва и выступила с докладом: «Начальный этап работы над пьесой»

Справка дана по месту требованию

Директор



Ч.К. Ширижик

Ч.К. Ширижик