

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ
У.ГАДЖИБЕЙЛИ**

На правах рукописи

МЕХРИ АХМЕД кызы АЛИЕВА

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИХ
СПОСОБНОСТЕЙ В ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

5801.01-Теория и методика обучения и воспитания
(методика преподавания музыки)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
доктора философии по педагогике

Баку -2013

Работа выполнена на кафедре «Методики преподавания музыкальных инструментов» Азербайджанского Государственного Педагогического Университета

Научный руководитель: **Минара Рагим Ага гызы Дадашева**
доктор педагогических наук, профессор

Официальные оппоненты: **Тамилла Фаррух гызы Кенгерлинская**
доктор педагогических наук, профессор

Афаг Адиль гызы Рустамова
кандидат педагогических наук,
доцент

Ведущая организация: кафедра «Методика начального и дошкольного образования» **Института Учителей Азербайджана**

Защита диссертации состоится « 06 » марта ____ 2013 г.в. « » ч. на заседании Диссертационного Совета F/D 02.151 по специальности 5801.01- «Теория и методика обучения и воспитания (методика преподавания музыки) при Бакинской Музыкальной Академии им. **У.Гаджибейли**.

Адрес АЗ.1014, г.Баку, ул. Ш.Бадалбейли, 98
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке БМА.

Автореферат разослан « ____ » __ февраля _____ 2013

Ученый секретарь
Диссертационного Совета,
кандидат искусствоведения, профессор:

Ш.Г.Гасанова

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. В условиях инновационных преобразований в Республике меняется и стратегия подготовки специалистов, в том числе и в сфере музыкально-профессионального образования.

Одной из важнейших задач в подготовке учителя музыки мы выделяем формирование профессиональных концертмейстерских способностей, поскольку каждый, без исключения, воспитанник музыкально-педагогического отделения найдет в дальнейшем применение концертмейстерскому искусству - этого неизбежно потребует специфика его работы в школе. Преподаватель музыкально-педагогического отделения должен ясно сознавать, что выпускнику этого отделения предстоит трудиться в своеобразном мире, обязан, предвидеть то, что может стать преградой на будущем учительском пути. Он учится играть на фортепиано- но для работы в общеобразовательной школе.

Одной из главных проблем в музыкально-педагогической подготовке является отсутствие фундаментально разработанных, широко известных и общепризнанных пособий по методике обучения всему комплексу концертмейстерских умений и навыков учителя музыки общеобразовательной школы. Между тем, формирование профессиональных концертмейстерских навыков для успешной работы в общеобразовательной школе и приобщение студентов к многообразным формам концертмейстерской исполнительской деятельности требуют особых методов занятий.

В этой связи значение концертмейстерской подготовки учителей музыки для общеобразовательных школ в музыкально-педагогических вузах становится чрезвычайно важным. Именно в области концертмейстерской подготовки накопились проблемы, требующие своего разрешения в педагогической практике вузов соответствующего профиля.

Степень научной разработанности. Искусство аккомпанемента, его теория и практика рассматриваются в немногочисленных трудах пианистов-практиков (А.А.Люблинский, Е.М.Шендерович, Н.А.Крючков, Л.М.Живов и др.) . Музыкантами поднимаются проблемы творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и солиста-певца (Н.Я.Лузум, Т.Бедирханов), взаимосвязи вокальной и фортепианной партии в камерно-вокальной лирике (Дж.Мур, Т.Бедирха-

нов, Л.Абаскулиева, М.А.Смирнов, С.М.Лидская, О.Д.Степанидина), вопросы обучения студентов - концертмейстеров чтению с листа, транспонированию (В.В.Подольская, А.Аллахвердиева, Р.Велизаде, Р.А.Верхолаз), исследуется проблема формирования художественных критериев концертмейстерского мастерства (Н.Н.Горошко). Многими учеными (М.В.Воротный, В.П.Саранин, П.Н.Евтихийев) подчеркивается комплексная природа профессионального мастерства концертмейстера.

Особенности концертмейстерской подготовки раскрываются в работах Т.Карпенко, А.Григорьева, Д.Науказ, В.Пустовит, М. Сидоровой, Н.Имановой. Отдельные аспекты компетентности освещаются в исследованиях Т.Захарченко, В.Подольской, Г.Маммедьяровой. Умение музыкального редактирования в работах М.Корноухова, А. Гольденвейзера, Н.Имановой. Специфике работы аккомпаниатора с солистом посвящены исследования К. Виноградова, А. Люблинского, Е. Шендерович, К.Садырхановой.

Психологические аспекты деятельности концертмейстера рассматриваются в работах Е.Островской, Г. Аджаловой. Содержание и структура исполнительской активности учителя музыки раскрыта в работе Е.М.Поповой.

В специальной литературе освещаются лишь отдельные вопросы, связанные с чтением с листа (Н.А.Крючков, М.А.Смирнов, В.В. Подольская), транспонированием и подбором по слуху (Н.А. Крючков, О.В. Рафалович, Т.Н. Карнаухова).

Некоторые аспекты данной проблематики рассматривались в диссертации И.Н.Одиноквой, посвященной процессу обучения сочинению аккомпанемента к школьной песне в классе гармонии.

Вопрос об использовании тех или иных приемов и способов упрощения фортепианной фактуры в оперных клавирах, нашел свое отражение в работе Е.М.Шендеровича.

Гибкое взаимодействие концертмейстера с солистами раскрывается в теоретической модели концертмейстерской деятельности В.А. Кононенко.

В диссертации Бошук Г.А. определены и теоретически обоснованы педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике.

Ценный вклад в освоение профессии концертмейстера внесли работы Н.Ибрагимовой «Методика преподавания концертмейстерс-

кого мастерства», «История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане».

Некоторые проблемы памяти в совершенствовании обучения студентов-пианистов искусству аккомпанемента раскрыты в работе Л. Абаскулиевой.

Методические рекомендации к исполнению достаточно сложных фортепианных партий в произведениях Азербайджанских композиторов посвящены работы И.Алиевой.

Вопросам ритма, темпа, формы в аккомпанируемых произведениях отечественной фортепианной литературы посвящены методические рекомендации Л.Мамедовой.

Значение выше перечисленных работ и источников в накоплении и обобщении знаний по концертмейстерскому мастерству бесспорно. Но формирование профессиональных концертмейстерских навыков для успешной работы в общеобразовательной школе и приобщение студентов к многообразным формам концертмейстерской деятельности требует разработки особых методов.

Цель настоящего исследования заключалась в научном обосновании и разработке методической системы формирования профессиональных концертмейстерских умений и навыков у студентов музыкально-педагогического отделения, будущих учителей музыки общеобразовательной школы.

Объект исследования : комплексная музыкальная деятельность студентов музыкально-педагогического отделения на уроках в концертмейстерском классе.

Предмет исследования: Процесс формирования концертмейстерских способностей при комплексной музыкальной деятельности.

Гипотеза исследования: успешное формирование концертмейстерских умений и навыков может быть осуществлено, если будет использована разработанная нами система методических средств, включающая - активные формы обучения (чтение с листа, подбор по слуху, аккомпанирование, транспонирование), направленные на создание оптимальных педагогических условий, содействующих формированию концертмейстерских умений и навыков в процессе комплексной музыкальной работы.

Цель, объект, предмет и гипотеза определили основные **задачи исследования**:

1. Проанализировать исторические и теоретические аспекты исследуемой проблемы.

2. Изучить научно- методическую литературу по исследуемой проблеме.

3. Раскрыть роль и значение концертмейстерского класса в подготовке учителя музыки.

4. Разработать формы и методы, способствующие наиболее эффективному формированию концертмейстерских умений и навыков и проверить их в ходе опытно- экспериментальной работы.

Методологической основой исследования являются психолого-педагогические исследования по проблемам формирования способностей, оптимизации процесса обучения (Л.С.Выготский, А.Л. Готсдинер, А.Н.Леонтьев, И.Я.Лернер, А.А.Мелик-Пашаев, Я.А.Пономарёв, С.Л.Рубинштейн, Б.М. Теплов, А.Ализаде, Ф.Рустамов и др.); по методике и методологии музыкального образования (В.Б.Кричевский, Э.Б.Абдуллин, Г.М.Цыпин, Ю.Б.Алиев, З.С.Квасница, Л.А.Рапацкая и др.); по вопросам концертмейстерского мастерства (Н.Крючков, Л.Винокур, В.Люблинский, Н.Ибрагимова, Э.Аскерова, Т.Бедирханов, Р.Хавкина-Трахтер, Л. Абаскулиева, Г.Аджалова и др.).

При решении поставленных задач применялись следующие **методы исследования**:

- анализ литературы по проблеме исследования;
- анализ современного состояния работы по изучаемой проблеме;
- методы эмпирического исследования (наблюдение, беседа, опрос и др.);
- опытно - экспериментальная работа со студентами, включающая констатирующий и обучающий этапы, срезы, обследования;
- анализ опытно- экспериментальных данных.

Эксперимент проводился в течение 2008-2011 гг.в условиях учебного процесса на уроках в концертмейстерском классе Азербайджанского Государственного Педагогического Университета.

Научная новизна исследования; разработана и научно обоснована методика формирования концертмейстерских умений и навыков у студентов музыкально-педагогического отделения в процессе занятий в концертмейстерском классе.

Теоретическая значимость исследования; рассмотрен опыт педагогов- концертмейстеров, выявлены и экспериментально про-

верены наиболее эффективные методы и формы работы, обеспечивающие успешное формирование у студентов концертмейстерских умений и навыков.

Практическая значимость исследования; разработанная методическая система формирования у студентов музыкально-педагогического отделения концертмейстерских умений и навыков вооружает будущих учителей музыки в общеобразовательной школе профессионально справляться со своими обязанностями, легко и быстро читать с листа незнакомый музыкальный материал, транспонировать и аккомпанировать.

Основные положения, выносимые на защиту; 1. Активизации формирования профессиональных умений и навыков в процессе занятий в концертмейстерском классе способствуют: а) чтение с листа, б) подбор по слуху, с) аккомпанирование, д) транспонирование.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялось в ходе проведения опытно-экспериментальной работы в Азербайджанском Государственном Педагогическом Университете; проведение открытых уроков и научно-методических семинаров для учителей и студентов. Результаты исследования докладывались в выступлениях на заседаниях кафедры «Музыкальные инструменты и методика их преподавания» АГПУ, на научно-практических конференциях, а также нашли отражение в ряде публикаций.

Структура диссертации: Работа состоит из введения, 3 глав, заключения, списка использованной литературы, приложений.

Глава Ы - «Исторические и теоретические аспекты исследуемой проблемы» включает в себя три раздела. 1.1.«Изучение научной литературы по исследуемой проблеме». Процесс активного развития фортепианного исполнительства в ХЫХ-ХХ веках одновременно способствовал и развитию концертмейстерской Деятельности, который впоследствии приобретает самостоятельный профессиональный статус.

Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине ХЫХ века. В начале ХХ века искусство аккомпанемента стало специальным предметом обучения в музыкальных учебных заведениях.

Искусству аккомпанемента и вопросам концертмейстерской деятельности посвящены исследования Н.Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», Р.Хавкина-Трахтер «Работа в концертмейстерском классе», А.Люблинского «Теория и практика аккомпанемента», О. Рафалович «Транспонирование в классе фортепиано», Е.Шендерович «В концертмейстерском классе». Эти авторы, в частности, подробно освещают важные для аккомпаниатора методические аспекты работы над чтением с листа и транспонированием. Немало ценного материала, в том числе практических советов концертмейстерам содержится в книге Дж.Мура «Певец и аккомпаниатор».

Проблемы становления концертмейстерской деятельности в работах данной группы не обсуждаются. В них даются практические советы по преодолению исполнительских трудностей.

В диссертации Бабюк В.Л. «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII-XIX веков» рассматривается история концертмейстерского искусства, связанного с различными инструментами, хоровыми и хореографическими коллективами.

В кандидатской диссертации Горощко Н.Н. «Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе» рассматриваются вопросы концертмейстерского мастерства, существенные для специфики профессии и актуальные для исполнительского творчества.

В диссертации Мирлас Ю.Г. «Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре» рассматриваются отдельные аспекты проблемы профессиональной подготовки музыкантов-концертмейстеров для работы в музыкальном театре.

В кандидатской диссертации Науказ Д.А. «Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя», рассматривается метод упрощения фортепианной фактуры во всех разделах концертмейстерской работы.

Работа Карпенко Т.Ф. «Формирование концертмейстерской компетентности будущих педагогов-музыкантов в процессе изучения профессиональных дисциплин» посвящена теоретико-экспериментальному исследованию проблемы формирования концертмейстерской компетентности педагогов-музыкантов в процессе исполнительско-педагогической подготовки.

История возникновения кафедры концертмейстерского мастерства в Азербайджане берёт своё начало с середины прошлого столетия. За более чем полувековой труд, заключающийся в научно-практической работе педагогов- концертмейстеров, накоплен ценный практический опыт по обучению студентов профессии концертмейстера. Среди методических работ следует выделить работу Н.Ибрагимовой «Методика преподавания концертмейстерского мастерства», «История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане». Перечисленные пособия вносят ценный вклад в освоение профессии концертмейстера.

Методические рекомендации, предложенные в работах Г.Аджаловой «Значимость концертмейстерской деятельности в совершенствовании исполнительского мастерства», «Психологические факторы в концертмейстерской деятельности», «О творческом потенциале концертмейстерского мастерства» позволяют облегчить педагогам и студентам учебный процесс.

Методические рекомендации Л.Абаскулиевой «Некоторые проблемы памяти в музыкальном исполнительстве», а также учебное пособие носят практический характер и используются в качестве учебного материала в совершенствовании обучения студентов-пианистов искусству аккомпанемента.

Методические рекомендации Г.Мамедьяровой «Работа педагога в концертмейстерском классе» раскрывает ряд навыков для успешной концертмейстерской деятельности.

Методические рекомендации «Различные виды клавирных трудностей и способы их преодоления» Н.Имановой посвящены анализу и методике исполнения трудных мест в клавире. Другая работа автора «Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера» посвящена задачам и специфике работы концертмейстера.

Методические рекомендации к исполнению достаточно сложных фортепианных партий в произведениях Азербайджанских композиторов посвящены работы И.Алиевой «Специфические особенности исполнения фортепианных партий в произведениях Азербайджанских композиторов для духовых инструментов».

Работы Т.Бедирханова затрагивают самые различные вопросы преподавания аккомпанемента в классе концертмейстерского мастерства, такие как «К вопросу преподавания аккомпанемента на

начальном этапе обучения», «Взаимодействие музыки и поэтического текста в некоторых произведениях Рахманинова», «Лирика Пушкина в творчестве советских и азербайджанских композиторов».

Методические рекомендации Л.Мамедовой «Некоторые особенности работы концертмейстера и аспекты внедрения фортепианного репертуара в педагогическую практику кафедры общего фортепиано в высших музыкальных учебных заведениях» посвящены вопросам ритма, темпа, формы в аккомпанируемых произведениях, выбору индивидуальной учебной программы, освоению отечественной фортепианной литературы.

Диссертационная работа К.Садырхановой «Роль концертмейстера –пианиста в профессиональном становлении солистов» посвящена той стороне деятельности концертмейстера, где он играет равную роль в трактовке и интерпретации музыкального текста, исполняя сложнейшие партии, как в техническом, так и в музыкальном отношениях.

Все вышеперечисленные работы создают предпосылку для развития лучших традиций в области концертмейстерского мастерства.

1.2.«Роль и значение концертмейстерского класса в подготовке учителя музыки» раскрывает практическую деятельность учителя музыки в школе, которая складывается из профессионального владения инструментом, т.е. чтения с листа, транспонирования, аккомпанирования, подбора на слух.

В этой связи первоочередными задачами преподавателей концертмейстерского класса на музыкальном отделении педагогического Вуза является научить студента бегло читать с листа, транспонировать музыкальный текст, аккомпанировать самому себе, вокалистам, детскому хору.

При определенных обстоятельствах учителю музыки в школе может понадобиться как - то изменить партию сопровождения. Чаще всего- упростить фортепианную фактуру; иногда и наоборот - что либо добавить, укрупнить мотивный рельеф или подголосок.

Часто приходится подбирать что-то по слуху, например, популярную песню, аккомпанемент мелодии, напетой голосом и т.д.

Не обойтись также без знания популярных танцевальных ритмов. Под танцевальные и маршеобразные ритмы нередко совершают на уроке различные движения ученики младших классов,

Всем этим навыкам и умениям студент музыкально-педагогического отделения, учиться главным образом в концертмейстерском классе.

Квалифицированный аккомпанемент, уверенное чтение с листа, быстрый подбор по слуху, транспонирование музыкального произведения- все это суммируется единым понятием «техника концертмейстера». Степень овладения этой техникой должна стать критерием профессионализма учителей музыки общеобразовательной школы.

Как видно из всегоизложенного выше, программа концертмейстерского класса отличается большим объемом работы. И чтобы, успешно справиться с этой проблемой необходим комплексный подход как внутри самого предмета, так и с учетом сопутствующих этому предмету связей с дисциплинами музыкального цикла.

1.3. «Межпредметные связи в процессе концертмейстерской подготовки студентов музыкального отделения педагогического факультета». Одной из самых основных проблем в комплексной подготовке учителя музыки является реализация межпредметных связей музыкальных дисциплин на музыкально-педагогическом отделении.

Концертмейстерский класс является естественным центром притяжения многих музыкальных навыков, в его работе преломляются разные стороны музыкального обучения. Наиболее тесные «родственные узы» связывают концертмейстерский предмет с работой фортепианного класса. Владение аккомпаниаторскими навыками зависит от фортепианной культуры обучающихся, от того, что дает им работа в фортепианном классе.

Концертмейстерские и аккомпаниаторские навыки в основе своей имеют пианистическую природу. В работе с учащимся-концертмейстером педагог опирается на капитальный фундамент общего пианистического мастерства.

Несмотря на то, что работа в концертмейстерском классе имеет задачи, отличные от задач фортепианного обучения, следует иметь в виду общую цель обоих классов- воспитать квалифици-

рованного музыканта для общеобразовательной школы, хорошо владеющего роялем.

Преподаватель концертмейстерского класса не ставит цель развивать технические навыки студента, но с другой стороны без известной пианистической подготовки вряд ли возможна полноценная подготовка концертмейстера. Тем более, что с фортепианных классов не сняты такие виды деятельности, как чтение с листа, сдача гамм с всеми видами арпеджированных аккордов, продумывание правильной аппликатуры, что может быть использовано как «подспорье» в концертмейстерском классе. Кроме того, всевозможные виды фортепианной фактуры, которые на слуху и в работе студентов над исполняемыми произведениями, налаженные последования пальцев позволяют опереться при случае на стандартные пианистические формулы в фортепианных партиях вокальных произведений. Кроме того, накопленный слуховой опыт дает хороший эффект в приобретении навыков чтения с листа.

Происходит закрепление автоматизация тех игровых приемов, которые наиболее употребимы в фактуре аккомпанементов песен и романсов.

Весьма актуальным представляется приближение работы концертмейстерского класса к задачам других музыкальных дисциплин -классам сольного пения и хорового дирижирования. Знание законов певческого искусства, развитие навыков, собственная певческая практика в классе сольного пения благоприятно сказываются на фортепианной культуре и общем музыкальном развитии студентов.

Знание каким должен быть звук, умение дифференцировать правильное и неправильное звучание голоса в немалой степени способствует активизации работы студентов в концертмейстерском классе. Пассивное восприятие голоса певца по мере развития вокальных навыков и приобретения специальных знаний о певческом процессе уступает место осознанному восприятию. Осознанное отношение к звучанию голоса, не только своего собственного, но и голоса другого певца, появляется в результате развития вокального слуха и в конечном итоге составляет основу вокально – педагогической подготовки студентов музыкально- педагогического отделения. Одновременно это же является существенной чертой концертмейстерской подготовки, так как умение аккомпанировать, фиксировать

сируя слухом все нюансы исполнения солиста, все изменения в вокальном звуке, ошибка в интонации и дикции, требует от концертмейстера данной способности. Отсюда, развитие вокального слуха – общая задача работы концертмейстерского и вокального классов.

Связи концертмейстерского класса с классом хорового дирижирования выражаются как прямо, так и косвенно. Управление певцом –солистом нередко вызывает потребность в дирижировании, применении дирижерских жестов. Включение элементов дирижирования в процесс исполнения фортепианной партии должна специально ставиться перед студентами с целью приближения к практической работе концертмейстера.

К числу таких приемов могут быть отнесены ауфтакты, обозначаемые головой, использование свободной руки во время пауз, обозначения дыхания, вступления, снятия звука, окончания фраз с помощью мимики. Наконец, передача всей фактуры аккомпанемента в одну руку и освобождение другой руки для дирижирования.

Работа над оркестровыми переложениями в концертмейстерском классе должна обогащать представления студентов о звучании оркестровых групп. Оркестровое слушание, способность дифференцировать фортепианную фактуру по принципу партитуры является также своего рода дирижерским качеством.

Значение дирижерских навыков распространяется на область ритмической устойчивости и ритмической гибкости. Аккомпанемент является не только гармонической, но и ритмической опорой мелодии. В вокальном искусстве ритмическая свобода партии солиста уравнивается ритмической устойчивостью, сдерживающим и организующим началом фортепианного сопровождения.

Реализация межпредметных связей невозможна без выработки соответствующих этим связям инструментальных навыков и умений.

Глава БЫ. «Активные формы обучения, способствующие формированию концертмейстерских умений и навыков».

2.1. «Чтение с листа, как активная форма обучения при формировании концертмейстерских умений». Основное направление современной педагогики – развивающее обучение и воспитание - имеет целью прежде всего развитие самостоятельности учащегося.

Для воспитания навыков самостоятельной работы музыкальная педагогика особенно важным считает развитие музыкального мышления: умение обобщать музыкально-слуховые впечатления, увязывать их с сознательным усвоением теоретических знаний и практических умений игры на инструменте.

Эффективным средством развития музыкального мышления является чтение с листа. В отличие от длительного разучивания чтение с листа способствует быстрой ориентации в нотном тексте и музыкально-образном содержании произведения.

С психологической точки зрения развитый навык игры с листа представляет собой сложную высокоорганизованную систему, основанную на теснейшем синтезе зрения, слуха и моторики. Действие этой системы осуществляется при активном участии внимания, воли, памяти, интуиции, творческого воображения исполнителя.

Как показывает опыт, навык зрительно-слухового восприятия текста требует направленного педагогического воздействия или длительного самовоспитания. Охват текста по горизонтали дается более легко и естественно. Поэтому целесообразно разделить проблему чтения с листа на два относительно самостоятельных вопроса: восприятие по горизонтали к восприятие по вертикали.

Предпосылкой восприятия горизонтали является умение быстро определять синтаксическое строение текста. В предлагаемой методике большое место уделяется теоретическому осознанию закономерностей музыкальной речи, а также их практическому освоению на специально подобранном материале. Для более четкого обозначения границы синтаксического членения, можно использовать фразировочные лиги, цезуру и т.д.

Навык быстрого охвата вертикали приобретается при помощи специальной тренировки, когда пьеса аккордового склада исполняется в форме быстрой гармонической фигурации. Начиная от баса вертикаль переводится в горизонталь. И наоборот, текст, изложенный в виде гармонической фигурации, играется сомкнутыми аккордами. При этом вырабатывается умение быстро определять гармоническую логику арпеджированного текста.

В арсенале каждого педагога имеются упражнения, способствующие ориентировке рук и пальцев на клавиатуре. Например, учащийся исполняет каждой рукой отдельно короткие попевки, гармонические интервалы или аккорды в разных октавах.

Играя по нотам ориентировке рук без помощи зрения облегчается тем, что исполняемые по нотам пьесы строго выдержаны в одной позиции в обеих руках. Транспонирование этих пьес помогает осваивать различные участки клавиатуры «слепым методом» в разных комбинациях белых и черных клавиш.

По второму фактору можно сказать, что аппликатура у исполнителя опирается на некие общие закономерности, на прочно усвоенные типовые формулы последования пальцев. Свободное владение этими формулами играет особую роль при игре с листа.

Непрерывное, осмысленное исполнение с листа предполагает такое умение, когда учащийся способен предвосхищать развертывание музыкального текста, предугадывать хотя бы в самых общих чертах его ближайшие моменты. Чем элементарнее формальная структура текста, чем более четко он организован, тем легче предугадать его продолжение. Эта закономерность имеет большое значение для методики и должна учитываться при подборе и распределении нотного материала для чтения.

По мере расширения исполнительского опыта, в сознании музыканта происходит обобщение стереотипизация элементов музыкальной речи. Помимо элементов музыкальной речи обобщаются и такие явления, как жанр и стиль. Чтобы развить у исполнителя способность заранее представлять возможное продолжение текста, необходимо помочь ему последовательно освоить закономерности фортепианной музыки, охватывающие различные стилевые направления. Владение стилем при чтении с листа имеет решающее значение. В рамках стиля получают индивидуальное, конкретное преломление лад, ритм, фактура, форма, жанр. Поэтому предугадывание определяется, в конечном счете, именно умением ориентироваться в данном стиле.

В первые годы обучения, систематизируя нотный материал, более целесообразно опираться на тип изложения, на фортепианную фактуру. Фактура становится своего рода ключом к освоению различных стилей.

Наряду с фактурой, устойчивым элементом, вокруг которого при чтении с листа организуется восприятие текста, становится господствующий метроритмический рисунок; именно в ритмическом рисунке отражаются такие существенные характеристики пьесы, как жанр и в связи с темпом, тип движения. Многие жанры выработали в

течение длительного времени устойчивые ритмические формулы, которые служат важнейшим отличительным признаком данного жанра. В связи с этим необходимо чтобы учащийся прочно усвоил наиболее типичные ритмические обороты, характерные для того или иного жанра.

Установка на неожиданное в развитии текста связан с еще одним навыком, эмоционально- волевым моментом процесса чтения. Здесь приобретают особое значение внимание, воля, подвижность и сила нервных процессов исполнителя.

Навык чтения должен быть заложен в структуре обучения. Его развитие необходимо проводить с самых первых уроков: развивая слуховые представления учащихся и воспитывая двигательную ориентировку рук на клавиатуре и аппликатурную технику.

Подбор и расположение нотного материала должны подчиняться двусторонней задаче: обеспечить достаточную начитанность музыканта в разных стилях фортепианной музыки и – с другой стороны – развить у него динамичное мышление, то есть воспитывать внимание к всевозможным неожиданностям в музыкальном тексте. Эти два фактора определяют искусство чтения нот с листа.

2.2. «Аkkомпанирование как активный процесс обучения по формированию концертмейстерских умений и навыков» Объем аккомпаниаторской работы в школе очень велик. Сюда входят навыки пения под собственный аккомпанемент, а также умение аккомпанировать певцу, ансамблю или хору. Навык пения под собственный аккомпанемент имеет свои специфические сложности.

Ведущим при исполнении вокального произведения под собственный аккомпанемент является голос. При исполнении произведения под собственный аккомпанемент расширяется круг объектов, на которые направлено внимание студента. Ему приходится воспроизводить, контролировать не только вокальное, но и фортепианное звучание, их координировать.

Необходимым условием для начала работы студента над исполнением вокального произведения под собственный аккомпанемент является знание мелодии и текста вокальной строчки наизусть и хорошо выученная по нотам фортепианная партия.

В этом своеобразном ансамбле преподавателями- вокалистами большое внимание уделяется вопросам певческого исполнения. Од-

нако методика работы над аккомпанементом песен в плане развития концертмейстерских навыков студентов фактически не достаточно разрабатывалась.

Содержание работы над школьными песнями в концертмейстерском классе должно как можно полнее отражать специфику аккомпанирования на уроке «Музыка» в общеобразовательной школе. Аккомпанирование чаще всего органически входит в процесс разучивания песен, что позволяет отнести его к ярко выраженной концертмейстерской форме работы. Чтобы слить воедино вокальные и фортепианные навыки, студенту надо работать над голосоведением все время на фоне собственного аккомпанемента. Для успешной Работы необходимо, чтобы аккомпанемент был очень хорошо отработан.

Во время занятий со студентами над исполнением вокального произведения под собственный аккомпанемент, педагог работает над созданием ансамбля фортепиано с голосом по силе и характеру звука, динамическим и агогическим оттенкам. При этом особую роль приобретает воспитание умения соразмерять фортепьянное сопровождение с певческим дыханием. Педагогу необходимо давать указания о взятии удобных пальцев, педали и др.

Правильный выбор произведения играет существенную роль. Первоначально произведение по трудности должно быть намного ниже вокальных и фортепианных возможностей учащегося. На таком материале учащемуся будет легче добиться нужного звучания в новых для него условиях. Следует брать произведения, исполняемые в умеренном темпе. Сочетание умеренного темпа и напевного характера мелодии вокальной строчки позволяет студенту быстрее объединить основные вокальные навыки (кантилену, ровное голосоведение) с аккомпанементом.

В этом периоде следует обратить особое внимание на выбор удобной для студента тональности вокального произведения, исполняемого под собственный аккомпанемент.

Сосредоточить внимание на вокальном воспроизведении позволяет и аккордовое сопровождение, когда их смена совпадает со звуками вокальной строчки, или когда они имеют большие длительности, чем звуки мелодии.

При дальнейшей работе над рассматриваемым видом исполнения педагог идёт по линии постепенного усложнения репертуара в

соответствии с вокальными и фортепианными возможностями студента.

Умение аккомпанировать певцу, ансамблю или хору также является основной частью урока по концертмейстерскому мастерству. Этот навык будет необходим студенту в его будущей работе. Одной из основных задач концертмейстера является умение слушать певца, вести ансамбль, чутко реагируя на все ритенуто, аьелерандо, ьолла парте и т.д. в партии солиста. Это возможно лишь тогда, когда пианист сам как бы становится певцом, ощущает его фразировку, сопереживает ему, предугадывает его намерения.

Работая с вокалистом, студенту нужно постоянно следить за ним, видя как минимум 3 строчки, тогда его исполнение аккомпанемента будет органичным, синхронным, выразительным и более осмысленным.

Достаточно ли успешно овладел студент навыком аккомпанемента и работы с вокалистом, может показать его самостоятельная работа, демонстрирующая весь комплекс знаний, полученных за определенное время занятий в концертмейстерском классе.

Осуществление музыкантом-концертмейстером руководящей роли в процессе разучивания песен на уроке «Музыка» характеризуется двумя факторами. Во-первых, руководство пением предполагает переключение внимания педагога на поющий детский коллектив и неотступное наблюдение за ним, так как в противном случае внимание детей будет рассеиваться и могут возникнуть случаи нарушения дисциплины на уроке.

Во-вторых, руководство осуществляется с помощью пения и включения в исполнение аккомпанемента элементов дирижирования, таких, например как афтакты, обозначаемые головой, использование свободной руки во время пауз или освобождение одной из рук для показа дыхания, вступления, снятия звука, окончания фраз, и т.д. Отсюда видно, насколько усложняются задачи учителя музыки при аккомпанировании. Возникает необходимость в приспособлении к условиям работы. Таким образом, на долю аккомпанемента остается лишь некоторая часть внимания играющего, и качество его зависит от двух условий – свободы пианистических действий и относительной свободы от приковывающей к себе большую долю внимания нотного текста. Решение вопроса следует искать в способности играть по

слуху, частично подбирая и видоизменяя аккомпанемент, приспособивая его к меняющимся моментам концертмейстерской работы.

2.3. «Подбор по слуху аккомпанемента и транспонирование музыкального текста как форма обучения концертмейстерскому мастерству». Одним из следующих видов работы – концертмейстерского класса является обучение студентов навыкам подбора по слуху аккомпанемента к школьным песням. Но под выражением «подбор по слуху» не следует понимать стихийный процесс подбора, основанный целиком на хорошо развитом слухе. Прочные, систематизированные теоретические знания, полученные в курсе гармонии, обеспечивают грамотный подход к процессу подбора аккомпанемента.

Подбор по слуху аккомпанемента к школьным песням отличается от просто подбора по слуху тем, что студент имеет перед глазами исходный материал авторский текст. Допустим, студенту необходимо сыграть данную песню в новой тональности, сложной для транспонирования. Прежде всего, ему необходимо выучить мелодию данной песни наизусть и подобрать ее в новой тональности. Затем сделать гармонический анализ песни, отметив все имеющиеся отклонения и модуляции. Далее подобрать полученный каркас схемы в новой тональности и затем отрастить эту схему соответствующей фактурой. Если бы студенту была известна только мелодия песни, то при подборе ему пришлось бы пробовать различные варианты аккордов. Наличие же нотного текста, с которым в любой момент он может свериться, избавляет его от этой необходимости.

Но в школьной практике встречаются и такие моменты, когда приходится подбирать аккомпанементы к мелодиям народных и популярных детских песен, где не имеется нот с полной фактурой. В этом случае используется гармонизация в чистом виде, т.е. подбирается гармония на слух. Гармония - первооснова аккомпанемента к мелодии, зародыш его фактуры. Необходимо научить студентов правильно определять и запоминать характерные типы фактур аккомпанементов, с тем, чтобы в дальнейшем при подборе по слуху, зная, какой тип фактур нужно выбрать.

При подборе по слуху допускается упрощение фактуры аккомпанемента. Подбор по слуху - это как бы изложение песни по своему, с более удобным расположением аккордов, с более пиа-

нистичным изложением фортепианной партии. Конкретное фактурное оформление подбираемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии - ее жанр и характер.

Еще более сложные задачи встают перед учителем музыки, когда ему приходится аккомпанировать произведение в транспонированном виде. Умение транспонировать входит в число непременных условий, определяющих его профессиональную пригодность. Педагогу приходится играть аккомпанемент не в той тональности, в которой напечатаны ноты. Это объясняется текстурными возможностями голосов.

Для успешного аккомпанемента в транспорте студент должен хорошо усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей на фортепиано в различных тональностях.

В области транспонирования исключительное значение имеет умелое распределение учебного материала для тренировки, а также систематичность этой тренировки.

Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности.

Е.Шендерович считает «метод интервального перемещения» самым верным из всех методов. А.Рафалович в статье «Транспонирование в классе фортепиано» считает нерациональным транспонирование по интервалам. Но, как показывает практика, очень многие пользуются этим способом, особенно если транспонируют незнакомое произведение.

Для грамотного транспонирования необходима планомерная работа по заранее разработанной программе. Программы необходимо подбирать по принципу умелого распределения учебного материала для тренировки по степени его усложнения. Список произведений для транспонирования должен соответствовать тому кругу произведений и композиторов, которые изучаются на занятиях по музыке в общеобразовательной школе, т.е. имеется в виду школьный песенный репертуар.

Прежде всего нужно научить учащегося быстро ощутить тональность, увидеть особенности мелодического и ритмического рисунка, гармонической структуры.

Для транспонирования вначале лучше давать произведения с аккордовым аккомпанементом, так студент яснее представляет

гармоническую структуру. Необходимо обратить внимание на то, сколько раз (тактов) повторяется один аккорд. При фигурированном, арпеджированном изложении партии аккомпанемента с целью определить вид аккорда, аккомпанемент можно заменить изложением гармонической основы в форме аккордов. При транспонировании особое значение играет басовая линия, так как неправильно взятый бас, искажая основу звучания разрушает тональность. Студент должен научиться упрощать и сокращать фактуру произведения, найти художественно оправданное сокращение.

При предварительном ознакомлении с произведением студент охватывает глазами и выясняет, что необходимо оставить, и что можно сократить. Чаще всего сокращаются украшения, заменяются развернутые фигурации аккордами, упрощаются пассажи из двойных нот и октав. Ритмические и гармонические басы сокращать нельзя.

Преодоление технических трудностей при транспонировании и чтении с листа осуществимо в учебном процессе, если налажены систематические и планомерные тренировки.

Глава ЫЫЫ. «Опытно - экспериментальная работа по формированию профессиональных концертмейстерских способностей учителя музыки.

3.1. Методы обучения. В дидактике прочно утвердилось положение, согласно которому методы всегда определяются целью и содержанием. Несмотря на то, что методика обучения игре на фортепиано к настоящему времени разработана достаточно широко и обстоятельно, вопрос о зависимости методов обучения от индивидуальных особенностей учащихся все еще не получил должного освещения.

Вместе с тем в фортепианно - педагогической литературе можно встретить указания на важность учета наряду с возрастными и индивидуальных особенностей учащихся в практической работе пианиста-педагога.

Вопрос о зависимости методов обучения от индивидуальных особенностей учащихся не только сложен, но и многоплановен: средства, приёмы и способы обучения, используемые педагогом, характеризуются большим разнообразием - круг их определяется беспрестанно обновляющимися задачами живого процесса.

Учитывая все выше сказанное мы с своей экспериментальной работе использовали следующие методы; метод индивидуального подхода к каждому студенту, методы эмпирического исследования, метод правильного подбора педагогического репертуара, Интеллектуальный метод (обращен к сознанию учащегося) практический метод (включает самостоятельную работу студента за инструментом), метод показа, словесный метод (обращен к понятийным представлениям студентов), метод системности и поэтапности, метод воображаемого дирижерского подхода к музыкальному сочинению (метод логического продумывания произведения), метод работы при помощи слуховых и двигательных представлений (концентрирует внимание, заставляет анализировать, дает возможность лучше слышать), метод обобщения.

Все эти методы взаимодействуют и используются в работе в зависимости от задач обучения и типа подготовленности студента.

Для проверки предлагаемой методики обучения было проведено экспериментальное исследование. Опытная работа осуществлялась в ходе индивидуальных и групповых музыкальных занятий по классу основного музыкального инструмента фортепиано и концертмейстерскому классу со студентами музыкально педагогического отделения АГПУ с 2008 по 2011 гг.

В ходе педагогического эксперимента предполагалось выявить влияние экспериментальной методики обучения на процесс формирования профессиональных концертмейстерских способностей будущего учителя музыки. Опытно- экспериментальная работа включала три этапа: констатирующий, формирующий и контрольный.

3.2.Констатирующий эксперимент. Констатирующий эксперимент должен был выявить уровень сформированности специальных умений и навыков студентов в области концертмейстерских способностей. Эксперимент был направлен на определение уровня навыков чтения с листа незнакомого произведения, аккомпанирования, транспонирования. Он выявил слабую подготовку по чтению с листа незнакомого произведения. Аккомпанирование и транспонирование находилось на очень низком уровне.

В ходе констатирующего эксперимента было выявлено три уровня, сформированности концертмейстерских умений и навыков; очень низкий, низкий, средний.

Уровни	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Средний	5	7
Низкий	9	8
Очень низкий	6	5
Всего	20 человек	20 человек

Студенты с очень низким уровнем сформированности концертмейстерских умений и навыков очень слабо читали с листа, очень слабо аккомпанировали, транспонировали только отрывки мелодии.

К низкому уровню сформированности были отнесены студенты со слабой читкой с листа, слабым транспонированием и слабым аккомпанированием.

К среднему уровню сформированности были отнесены студенты, которые читали с листа на оценку четыре (4), аккомпанировали несложные произведения на уровне четыре с минусом (4-), а умение транспонировать оценивалось на три (3).

К высокому уровню введения умением читать с листа аккомпанировать и транспонировать не был отнесен ни один студент.

Студенты со средним уровнем владения концертмейстерских умений и навыков в области читки с листа, аккомпанирования и транспонирования полагались больше на свой слух, чем на приобретенные знания.

3.3. Формирующий (обучающий) эксперимент. В проводимой опытно- экспериментальной работе были намечены следующие стадии формирования концертмейстерских умений и навыков у студентов;

- 1) Обучить студентов навыкам чтения нот с листа;
- 2) Обучить студентов навыкам аккомпанирования;
- 3) Обучить студентов навыкам транспонирования

На основе разработанной в исследовании методики по чтению нот с листа, необходимо было в первую очередь решить проблему восприятия нотного текста.

В экспериментальном исследовании ставилась задача умения распознавать наиболее распространенные ритмо-интонационные комплексы, типичные мелодические и гармонические обороты; гаммы, арпеджио, аккорды, проследования аккордов и т.п.

С этой целью использовались такого типа задания;

- 1) Определить основную тональность произведения;
- 2) Выявить тональные изменения, модуляции внутри произведения;
- 3) Определить ритмический рисунок заданного произведения;
- 4) Определить последовательность аккордов.

Данные задания были направлены на предварительное осмысление нотного текста.

Экспериментатор использовал первоначальный предварительной аналитический просмотр музыкального текста для определения наличия теоретической базы студентов, а также как этап к последующему экспериментальному заданию.

Следующий этап экспериментального исследования был направлен на умение анализировать и синтезировать музыкальной текст, определить его структурно-смысловую логику. Основная методическая проблема заключалась в постепенном укрупнении единицы восприятия нотного текста. Структурное чтение ставит перед пианистом более сложные задачи, осмысление, как по горизонтали, так и по вертикали. В связи с этим необходимо было осознать синтаксическую структуру текста, принципы фактурного строения, соотношения и функции голосов, логику развертывания ритма и мелодики, характер ладогармонического развития.

Для развития этого умения подбирался музыкальный материал, в котором надо было найти повторы с ритмическими остановками; повторы без ритмических остановок; метроритмические повторы с измененной мелодией; вопросы - ответные фразы; различные виды контрастных построений.

В экспериментальной работе использовались специальные аппликатурные упражнения, так как при игре с листа владение усвоенными типовыми формулами последования пальцев играет особую роль. Навык позиционных смен осваивался также на материале гамм и арпеджий. Эти упражнения способствовали тому, что студенты легко справлялись с исполнением произведений, стремились к естественной позиционной последовательности пальцев.

Важным условием навыка чтения нот с листа является умение предугадывать развертывание музыкального текста. С этой целью обращалось внимание на тип изложения, на фортепианную фактуру.

Каждый тип изложения изучался в различных стилевых вариантах, в разном ладовом, мелодическом, гармоническом и ритмическом наполнении.

В экспериментальной работе были использованы пьесы с общим типом изложения : гомофонные, аккордовые, полифонические.

Воспитание музыкального слуха на фактурно разнообразных примерах способствовало и восприятию его в нотной записи, т.е. студенты с легкостью справлялись с четкой незнакомого музыкального материала фактурно им знакомого.

На специально подобранном материале воспитывалось внимание студентов к всевозможным неожиданностям в музыкальном тексте, это изменения проходящие по линии метра, ритма, фактуры, регистра, динамики, артикуляции, ладотональные сдвиги.

Последовательное освоение закономерностей фортепианной музыки способствовало тому, что студенты свободно ориентировались в фактуре музыкального произведения. С простыми видами гомофонно-гармонической фактуры справлялись все студенты. Фактура с элементами полифонии прочитывалась несколько сложнее. 17 студентов из 20 справились с этим заданием. Произведения с внезапными поворотами и со сдвигами в развитии текста требовали более тщательного анализа. С этим заданием справились 14 человек из 20.

Для выявления степени подготовки пения под собственный аккомпанемент студенты должны были подготовить самостоятельно песню по нотам. Концентрация внимания во время аккомпанирования себе рассеивалась из-за исполнения вокальной партии, поэтому студенты не смогли справиться с этим заданием.

На экспериментальных занятиях с целью создания ансамбля фортепиано с голосом экспериментатор просил студентов сгруппироваться по двое для исполнения вокальной партии одним студентом и аккомпанемента другим.

Следующее задание предполагало смену исполнителей, т.е.кто пел, теперь аккомпанировал, а кто аккомпанировал, исполнял вокальную партию. Такая предварительная работа перед аккомпанированием самому себе способствовала созданию полноценного звучания как вокальной, так и фортепианной партии.

В нашей дальнейшей экспериментальной работе мы провели отбор песен для каждого студента. В качестве первых произведений были взяты песни с простой вокальной и фортепианной партией.

В начальной стадии были взяты произведения, исполняемые в умеренном темпе с напевным характером мелодии вокальной строчки, такие как «Поезд дружбы» А.Рзаевой, «Море» Дж. Джангирова, народные песни в обработке У.Гаджибейли, «Золотая осень» С.Рустамова и т.д. На первом этапе экспериментальной работы по аккомпанированию самому себе подбирались песни с совпадением мелодии в вокальной строчке и аккомпанементе. Чтобы сосредоточить внимание студента на вокальном воспроизведении подбирались песни с аккордовым сопровождением, такие как «Сын» Ш.Ахундовой, «Водитель» А.Рзаевой и т.д.

При хорошей фортепианной подготовке студента экспериментатор исходил только из его вокальных возможностей для того, чтобы внимание было бы полностью направлено на вокальное исполнение.

На следующем этапе задачи усложнялись. Подбирались песни с большим количеством ключевых знаков, такие как «Ягненок» Ф.Амирова, «Бешик башында» У.Гаджибейли и др., песни с подвижным темпом, такие как «Поезд» Г.Гусейнли, «Чяк шумлайери» обработка У.Гаджибейли и др. Песни, в которых аккомпанемент не повторяет мелодическую вокальную строчку, такие как «Баю-бай» С.Рустамова, «Дитя и лед» и др.

На экспериментальных занятиях студенты выступали в качестве аккомпаниаторов и иллюстраторов. Для проверки успешности овладения студентами навыками аккомпанирования была проведена работа по самостоятельному изучению песен, которые были представлены на контрольном уроке. Для самостоятельной работы подбирались менее сложные песни, такие как «Бцлбцл» Э.Дадашевой, «Няня» О.Зульфугарова, «Мой игривый мяч» С.Гаджибекова и др.

Представленную экспериментальной работой студентов можно считать удовлетворительной. Почти все студенты четко представляли себе над чем и как нужно работать, правильно определяли характер и настроение песни, старались создать ансамбль с певцом.

Результаты экспериментальной работы по аккомпанированию самому себе и своему товарищу показали, что аккомпанирование вокалисту удавалось гораздо лучше, чем самому себе. Так, из 20 студентов 17 человек удовлетворительно справились с аккомпанированием вокалисту, тогда как с аккомпанированием самому себе удовлетворительную оценку получили 12 человек, остальные 8 сту-

дентов не могли гладко пропеть песню под собственный аккомпанемент. Но в конце экспериментальной работы 12 из 20 студентов удовлетворительно, а остальные 8 человек играли и пели с погрешностями, но не было, ни одного студента который бы не смог вообще справиться с этой формой работы.

В экспериментальной работе использовались песни для подбора по слуху аккомпанемента. Такими песнями оказались, в основном, песни с большим количеством звуков в аккордах, а также песни с тональными отклонениями, такие как «Ах, эта математика» О.Раджабова, «Мой гнедой» Дж.Джангирова, «Наш двор» Ф.Амирова и др.

Подбор аккомпанемента по слуху начинали с народных азербайджанских песен, которые входят в программу по музыке для общеобразовательных школ. В основу обучающего эксперимента был положен принцип взаимосвязи фактурных приемов подбора аккомпанемента с теоретическими знаниями.

В экспериментальной работе студенты аккомпанировали произведения в транспонированном виде. Произведения для транспонирования подбирались из школьного песенного репертуара. На начальном этапе транспонирования подбирались произведения с аккордовым аккомпанементом. Это способствовало тому, что студенты яснее представляли гармоническую структуру произведения. В работе использовались следующие песни, «Дед-Мороз» С.Рустамова, «Красивая ёлка» А.Рзаевой, «Колыбельная матери» О.Зульфугарова, «Родина моя» С.Алескерова и др.

На следующем этапе закрепления полученных навыков по транспонированию на более сложном по фактуре и по содержанию репертуаре студенты должны были упрощать и сокращать фактуру произведения. С данной формой работы все студенты справились на оценку хорошо и отлично. Налаженные систематические тренировки по транспонированию и подбору аккомпанемента на слух способствовали тому, что студенты экспериментальной группы лучше ориентировались в вокальных произведениях, научились понимать закономерности музыки, отношения между содержанием и средствами его воплощения. Исполнительский, концертмейстерский и теоретический анализ песен способствовал появлению самостоятельности студентов в работе над произведением. Педагогические наблюдения показали, что навыки, полученные студентами в процессе

экспериментальных музыкальных занятий по чтению с листа, аккомпанированию, подбору аккомпанемента на слух и транспонированию многосторонне развили студентов. Они стали более внимательно и сознательно ориентироваться в тексте произведений, появилось желание работать с материалом, работать в паре, знакомиться с навыками вокальными сочинениями.

Проверка и результаты опытно - экспериментальной работы Контрольный (проверочный) эксперимент был проведен со студентами экспериментальной и контрольной группы.

Уровни	Экспериментальная группа		Контрольная группа	
	До эксперимента	После эксперимента	До эксперимента	После эксперимента
Высокий	-	3	-	1
Средний	5	14	7	9
Низкий	9	3	8	7
Очень низкий	6	-	5	3
Всего	20 человек		20 человек	

Результаты контрольной проверки показали, что концертмейстерские умения и навыки, полученные студентами в ходе экспериментальной работы, способствовали приобретению опыта профессиональной концертмейстерской деятельности учителя музыки общеобразовательной школы.

Заключение. К активным формам обучения, способствующим формированию концертмейстерских умений и навыков относятся: чтение с листа, аккомпанирование, подбор по слуху и транспонирование музыкального произведения.

Аккомпанирование чаще всего органически входит в процесс разучивания школьных песен на уроке «Музыка» в общеобразовательной школе. В связи с этим встает вопрос о значении концертмейстерского класса в подготовке учителя музыки, а также разработке методики обучения всему комплексу концертмейстерских умений и навыков необходимых для общеобразовательной школы.

В области концертмейстерской подготовки критерием профессионализма учителя музыки общеобразовательной школы являются:

1. Умение читать нотный материал с листа;
2. Умение транспонировать музыкальный текст;
3. Умение подбирать по слуху;
4. Умение аккомпанировать самому себе, хору, солисту;
5. Умение упрощать фортепианную фактуру.

Полная и окончательная реализация выше перечисленных умений возможна только на путях комплексного подхода как внутри самого предмета, так и с учетом сопутствующих этому предмету связей с дисциплинами музыкального цикла, а именно;

1. С работой фортепианного класса.
2. С работой класса сольного пения;
3. С работой класса хорового дирижирования.

Реализация межпредметных связей невозможна без выработки соответствующих этим связям инструментальных навыков и умений.

Проведенная экспериментальная работа по навыкам чтения с листа способствовала совершенствованию мышления студента – музыканта, мгновенной двигательной реакции исполнителя на сигналы нотного текста.

Овладение навыками аккомпанирования дали учащимся принципы подхода к школьной песне, осознания принципов фактурного строения, осознания соотношения и функции голосов, восприятия нотного текста как по горизонтали, так и по вертикали, ансамблевого соотношения вокальной и фортепианной партии.

Овладение навыками подбора по слуху аккомпанемента к школьным песням способствовало развитию гармонического слуха, владению характерными типами фактуры, умению гармонизовать любую предложенную мелодию, разбираться в функции аккордов и правильно применять их.

Овладение навыками транспонирования способствовали развитию музыкального слуха, вниманию студентов, исполнительскому и концертмейстерскому анализу произведений.

Основное содержание диссертации нашло отражение в следующих публикациях автора:

1. Мусиги мцяллыми щапырлыында концертмейстер в ансамбл синфинин ролу в ачармийяти // Аспирантларын в ачармийяти тядгигатчыларын ХЫЫ Республика елми конферансы. Баки, АДПУ 2008 Сящ. 326-327

2. Концертмейстер синфиндя тьябянин мусиги ифачылыг габилиитляринин инкишафы // Хябярляр (Шуманитар елмляр серийасы). Баки, АДПУ, 2008, №4, Сящ. 268-271

3. Концертмейстер синфиндя тьябялярин цзян охума вярдишляринин инкишафы // Хябярляр (Шуманитар елмляр серийасы). Баки, АДПУ, 2008, №6, Сящ. 341-345

4. Концертмейстер синфиндя репертуар цзяриндя иш // Хябярляр (Шуманитар елмляр серийасы). Баки, АДПУ, 2008, №2, Сящ. 280-283

5. Мусиги мцяллыми кадрларынын щапырлыында концертмейстер усталыы фяннинин йери в мязмуну // Мусиги дцнйасы . Баки, БМА 2008 3-4 /37. сящ. 74-76

6. Музыкальная культура студентов музпедфака как необходимое качество будущего преподавателя//Национальные образы мира в художественной культуре. Нальчик, КБГУ, 2010 стр.280-285

7. Концертмейстер синфиндя йухары курс тьябяляри иля бястякар Т.Гулийевин мащнылары цзяриндя иш // Ачармийяти тядгигатчыларын цмумреспублика конферансы.Баки, Гафгаз Университети 2010 сящ.214-216

8. Клавирляря олан пианистик чятинликляри дяф етмяк цзяриндя ишдя мусиги педагожи факцля тьябяляриндя концертмейстер вярдишляринин инкишафы// Докторантларын в ачармийяти тядгигатчыларын ХЫВ Республика елми конферансы. Баки, АДУ 2010. səh283-284

9. Концертмейстер синфиндя романсларын мащныдан олан фаргли юйрянилмяси // Докторантларын в ачармийяти тядгигатчыларын ХВ Республика елми конферансы. Баки, БДУ 2011 сящ.413-415

10. Концертмейстер синфи в ансамбл // Бакалавр щапырлыы цчцн программ. Баки, АДПУ, 2011 19 сящ

11. Концертмейстер синфиндя ифачылыг вярдишляринин инкишафы // Докторантларын в ачармийяти тядгигатчыларын ХВЫ Республика елми конферансы. Баки, «Мцяллим» няш. 2012 сящ. 345-347

12. Консертмейстер синфи // Бакы, АДПУ, 2012 133 сая

13. «Аккомпанирование в процессе подготовки школьного учителя музыки» // Международное научно-педагогическое издание. Высшая школа Казахстана №1, 2013

Мешри Ящмяд гызы Ялийева

**МУСИГИ МЦЯЛЛИМИНИН ШАЗЫРЛЫБЫНДА
КОНСЕРТМЕЙСТЕР ПЕШЯ ГАБИЛИЙЯТИНИН
ФОРМАЛАШДЫРЫЛМАСЫНЫН ПЕДАГОЖИ ЯСАСЛАРЫ**

ХЦЛАСЯ

Диссертасийа эириш, 3 фясил, 9 йарымфясил, нятигя, истифадя олунмуш ядьябийат сийащысындан вя ялавялярдя ибарятдир.

Эиришдя мювзунун актуаллыгы, ишлямя дяръяси, тядгигатын мягсяди, обьекти, предмети, фярзийяси, методолозийасы, елми йенилийи, нязяри вя практик ящямийяти ясасландырылыр.

Биринги фясил «Тядгиг олунан предметин тарихи вя нязяри аспектляри» адланар вя 3 йарымфясилдя ибарятдир.

Биринги йарымфясилдя тядгиг олунан проблем цзя елми ядьябийатын юйрянилмясиндя консертмейстер усталыбынын тарихи инкишафы арашдырылыр. Икинги йарымфясилдя мусиги мцяллиминин шазырлыбында консертмейстер синфинин ящямийяти вя ролу ачыгланыр. Цццццц йарымфясилдя Педагожи факцлтянин мусиги шюбясиндя тяляблярин консертмейстер шазырлыгы просесиндя фянлярарасы ялагялярин ваъиблийиндя сющбят ачылыр.

«Консертмейстер баъарыг вя вярдишляринин формалашмасына кюмяклик эюстярян актив тялим формалары» адланан икинги фясил 3 йарымфясилдя ибарятдир. Актив тялим формалары кими цздян охума, аккомпанемент, аккомпанементин ешитмя йолу иля йыьылмасы вя мусиги мятнинин транспозисийасы верилир.

«Мусиги мцяллиминин пешякар консертмейстерлик габилийятляринин формалашдырыл -масына даир тяърцби – экспериментал иш» адланан БЫЫ фясил цч йарымфясилдя

ибарятдир. бу фясилдя апарылан экспериментин цч мярщяляси ачыгланыр.

Нятиядя тядгигатын цмуми мцддяалары юз яксини тапмышдыр.

Диссертасийанын сонунда ядыбийят сийащысы вя ялавяляр верилмишдир.

Мещри Ащмад Алийева

**ПЕДАЗОЭИЪАЛ ПРИНЪИПЛЕС ОФ ТЩЕ ФОРМАТИОН ОФ
ЪОНЪЕРТМАСТЕР ПРОФЕССИОНАЛ АБИЛИТЪ ИН ТЩЕ
ПРЕПАРАТИОН ОФ МУСИЪ ТЕАЪЩЕР**

СУММАРЪ

Диссертатион ъонсистс оф интродуътион 3 ъщаптерс, 9 семи- ъщаптерс, резулт, тще лист оф тще усед литературе анд аппендихес.

Аътуалитъ оф тще субжеът, усе дезрее, пурпосе оф тще ресеарсщ, обжеът, субжеът, спеъулатион, метщодолозъ, съиентифиъ инноватион, тщеоретиъал анд праътиъал синэифиъанъе ис субстантиатед ин тще интродуътион.

Тще фирст ъщаптер ис ъаллед ас «Щисторъ анд тщеоретиъал аспеътс оф тще инвестиатед проблем» анд ъонсистс оф тщрее семи- ъщаптерс.

Щисториъал девелопмент оф ъонъертмастер скилл ин тще леарнинэ оф съиентифиъ литературе он инвестиатед проблем ис инвестиатед ин тще фирст семи- ъщаптер. Синэифиъанъе анд роле оф ъонъертмастер ъласс ин тще препаратион оф мусиъ теаъщер ис ехплаинед ин тще сеъонд семи- ъщаптер. Тще неъесситъ оф интер- субжеътс релатионс ин тще проъесс оф ъонъертмастер препаратион оф тще студентс ин тще департамент оф мусиъ оф педазоэиъал фаъултъ ис ехплаинед ин тщецк тщирд семи- ъщаптер.

Тще сеьонд ьщаптер , ьщиьщ ьаллед ас «Аьтиве транинэ формс щелпед то тще форматион оф ьоньертмастер абилитй анд щабитс», ьонсистс оф 3 семи - ьщаптерс. Реадинэ, аььомпанимент, эатщеринэ оф аььомпанимент бй щеаринэ вай анд транспоситион оф мусиь текст ис эивен ас аьтиве транинэ формс.

Тще тщирд ьщаптер, ьщиьщ ьаллед ас «Праьтиьал анд екпериментал work он форматион оф профессионал ьоньертмастер абилитиес оф мусиь теаьщер» , ьонсистс оф тщрее ьщаптерс. Тще стаэес оф тще екперимент аре екплаинед ин тщис ьщаптер.

Эенерал провисионс оф тще ресеарьщ рефлеьтед ин тще резулт.

Тще лист оф литературе анд аппендихес аре эивен ат тще энд оф тще диссертатион.

**АЗЕРБАЙДЖАН РЕСПУБЛИКАСЫ ТЯЩСИЛ НАЗИРЛИЙИ
Ц.ЩАЪЫБЪЙЛИ АДЫНА БАКЫ МУСИГИ АКАДЕМИЙАСЫ**

Ялийазмасы щигугунда

МЕЩРИ ЯЩМЯД гызы ЯЛИЙЕВА

**МУСИГИ МЦЯЛЛИМИНИН ЩАЗЫРЛЫБЫНДА
КОНСЕРТМЕЙСТЕР
ПЕШЯ ГАБИЛИЙЯТИНИН
ФОРМАЛАШДЫРЫЛМАСЫНЫН
ПЕДАГОЖИ ЯСАЛАРЫ**

5801.01 –Тялим вя тярбийянин нязярийяси вя методикасы
(мусигинин тядриси методикасы)

Педагогика цзя фялсәфя доктору елми дяряъясини алмаг цццн
тягдим едилмиш диссертасийанын

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т Ы

Бакы- 2013