

Автономная некоммерческая организация дополнительного профессионального
образования «Академия менеджмента»
Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»



Лаборатория успеха

*Сборник материалов
площадки обмена педагогическим опытом
в рамках XIII Республиканского конкурса
детского исполнительства
«Семь нот»*

2023 год

Автономная некоммерческая организация
дополнительного профессионального образования «Академия менеджмента»
Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

*Сборник материалов
площадки обмена педагогическим опытом
в рамках XIII Республиканского конкурса
детского исполнительства
«Семь нот»*

Лаборатория успеха

февраль- март 2023

г. Набережные Челны

УДК 371

ББК 74.200.587

«ЛАБОРАТОРИЯ УСПЕХА»: сборник материалов площадки обмена педагогическим опытом, проведённой в рамках XIII Республиканского конкурса детского исполнительства «Семь нот», г. Набережные Челны, февраль - март 2023, - 114 с.

Составитель:

Илларионова И.Н., заместитель директора по НМР Муниципального автономного учреждения дополнительного образования города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» «Детская школа искусств №7»

В сборник вошли материалы по обобщению опыта педагогов дополнительного образования художественной направленности.

Ответственность за точность цитат, имён, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов

Ананьева Елена Николаевна,
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД ПРЕОДОЛЕНИЕМ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

В процессе обучения игре на фортепиано учащиеся ДМШ знакомятся с огромным разнообразием музыкальных форм, начиная от простых двухчастных пьес до объёмных сонат, вариаций. При изучении пьес малых форм учащиеся легко воспринимают их содержание и исполнительские приёмы благодаря характерной устойчивости элементов их музыкальной речи и фортепианной фактуры. В работе над музыкальными произведениями крупной формы у учеников воспитываются: умение в быстром темпе переключаться с одного материала на другой, умение исполнять один и тот же материал в разных тональностях; развивается слух, умение вести звук, сочетать мелодию и сопровождение, пальцевая беглость, длинное горизонтальное мышление, выдержка. Поэтому работа над произведениями крупной формы это важный и трудный этап в обучении и воспитании ученика-пианиста, который требует спланированной и тщательной подготовки педагога

Определенную трудность для учащихся представляет метроритмическая устойчивость исполнения. В воспитании чувства ритма следует обратить внимание на следующие моменты. Прежде всего, важно уметь взять верный темп. Как правило, учащиеся начинают играть быстрее необходимого темпа, обольщаясь якобы легкими первыми тактами; появляющиеся вслед за тем трудности вынуждают их постепенно «съезжать» в темпе. Необходимо приучить ученика начинать сонатину, ориентируясь мысленно на самый трудный эпизод и время от времени сопоставлять играемое с началом, таким способом можно добиться темпового единства. Не всегда учащиеся хорошо справляются с выполнением пауз в сонатных формах, иногда они просто отсчитывают «про себя», ускоряя при этом темп. Следует объяснить ученику, что пауза всегда наполнена каким-то содержанием: пауза может заключать нарастание или затухание звучности, может быть пауза – ожидание, пауза – размышление, пауза – вопрос, которая не означает конец музыкальной мысли, а наоборот несет в себе ее продолжение.

При проработке отдельных фрагментов музыкального текста крупного произведения, представляющих некоторую сложность в исполнении, имеет смысл использовать следующие приёмы работы: работа над музыкальными фрагментами (приём вычленения), игра каждой рукой отдельно, приём

многократных повторений. Ученик при этом способе работы находит нужные движения, запоминает их. Необходимо стремиться, чтобы каждое новое повторение было лучше предыдущего. Пусть ученик представит, как следует исполнить ту или иную фразу. В процессе отшлифовывания сложных мест также необходимо подключать показ педагога.

Отдельно стоит отметить виды аккомпанемента, представляющие определенную трудность при исполнении:

1. Альбертиевы басы. Сложность таится в распределении опоры на первый палец. Аккордовая фигурация исполняется с активной опорой на пятый и третий пальцы, первым пальцем играем легко, не поднимая кисть, не должно быть мышечного напряжения в плече. Имеет смысл проучить в очень медленном темпе.

2. Маркизные - октавные басы. Главная роль уделяется пятому пальцу.

3. Барабанный бас – остиная фигура. Главное – слушать ровность пульсации, слышать тембровое и динамическое разделение мелодии и баса.

4. Вальсовый аккомпанемент: аккорд – отзвук баса. Вход сверху на бас, движение кистью руки по эллипсу.

При исполнении классических произведений следует воспитывать и культуру игры с педалью. Необходимо обратить внимание ученика на то, что педаль в классических сонатах используется довольно осторожно: в аккордовых построениях, при исполнении синкоп, кульминаций, в заключении экспозиции или репризы. Педаль не должна быть густой.

Принципы игры с педалью:

1) одна гармония – одна педаль; связывание — с запаздыванием.

2) на прозрачной фактуре – прозрачная педаль в классике, пауза требует беспедальной игры;

3) руки и педаль перед паузой снимать вместе;

4) концы фраз исполняются без педали.

У Моцарта - педаль способствует подчеркиванию танцевальности, штриха.

У Гайдна - кроме штриха подчеркивается ритм, он более определенный, на бас обязательна педаль.

Иная педаль у Бетховена - на октавном изложении педаль связывает мелодию, это ближе к романтическим принципам взятия педали.

Ученик должен знать, что в классических сонатинах педаль используется относительно мало. Надо обратить внимание ученика на то, что педаль нигде не должна быть густой и затемнять рисунок мелодии или сопровождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2.—2-е изд., доп.—М.: Музыка, 1988.— 415 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. 376 с.
3. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985. 143 с.

Буркова Любовь Васильевна, Лотфуллина Лилия Рафисовна,
преподаватели по классу музыкально-теоретических дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств № 7»

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ФОРМЫ ЗАДАНИЙ КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ УЧЕБНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ОЛИМПИАДЫ, ПОСВЯЩЕННОЙ ГОДУ ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА (2023 ГОД)

Олимпиада в Детской школе искусств №7 – традиционное мероприятие, проводимое более десяти лет в рамках Республиканского конкурса-фестиваля детского исполнительства «Семь нот». Тематика олимпиады выражена в её названии «Жанры и формы музыки». В 2023 году музыкально-теоретическая олимпиада была посвящена ГОДУ ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА.

Кроме того в олимпиаде всегда присутствуют вопросы, связанные с юбилеями, имеющими непосредственное отношение к мировому музыкальному искусству.

Так в 2023 году были сделаны акценты на творчестве великих музыкальных мастеров (Антонио Вивальди – 345 лет, Никколо Паганини – 240 лет, Эдвард Григ – 180 лет, Фёдор Шаляпин и Сергей Рахманинов – 150 лет, Рудольф Нуреев – 85 лет).

Олимпиада проводится в два тура: 1 – командный, 2 – индивидуальный.

Командный тур позволяет участникам работать в группе и путём совместного обсуждения находить правильное решение. Вопросы командного тура более сложные и могут охватывать материал шире, чем указан в требованиях Олимпиады, и обязательно включают информацию о юбилеях и отражают тематику Года.

Предлагаем вам познакомиться с заданиями первого тура республиканской олимпиады 2023года по теме «Юбилеи».

КОМАНДНАЯ ИГРА

1. На экране представлены портреты композиторов XVII-XVIII веков. Назовите, кто из них является юбилеаром в 2023 году?

1632–1687	1659-1695	1678-1741	1685-1750
Французский композитор	Английский композитор	Итальянский композитор	Немецкий композитор
Жан-Батист Люлли	Генри Пёрселл	Антонио Вивальди	Иоганн Себастьян Бах

2. На экране представлены портреты композиторов XIX века. Назовите, кто из них является юбиларом в 2023 году?

1835-1921	1840-1893	1843-1907	1844-1908
Французский композитор	Русский композитор	Норвежской композитор	Русский композитор
Камиль Сен-Санс	Петр Чайковский	Эдвард Григ	Николай Римский-Корсаков

3. На экране представлены памятники Казани, посвященные деятелям искусства. Назовите имя юбилара 2023 года.

1799-1837	1886-1913	1873-1938
Русский поэт	Татарский поэт	Русский певец
Александр Пушкин	Габдулла Тукай	Федор Шаляпин

4. На экране представлены памятники Казани, посвященные деятелям искусства. Назовите имя юбилара 2023 года.

1919 - 2005	1938 - 1993	1743 - 1816
Башкирский поэт	Артист балета	Русский поэт
Мустай Карим	Рудольф Нуреев	Гавриил Державин

5. Скрипач-виртуоз и композитор, вызывающий у слушателей мистический восторг, он мог сыграть произведение всего на одной струне «соль», подражал на скрипке пению птиц, жужжанию пчел, писал произведения, которые могут исполнить только скрипачи-виртуозы. Самое известное его произведение «24 каприса». Назовите имя юбилара.

Ответ: **Никколо Паганини, итальянский скрипач-виртуоз и композитор.**

6. Его род происходил от шотландских купцов, с 4 лет он играл на фортепиано, а в 12 лет написал свое первое музыкальное произведение. Он дружил с Ференцем Листом и Петром Чайковским. Никогда не расставался со счастливым талисманом в виде глиняной лягушки. Назовите имя юбилара.

Ответ: **Эдвард Григ, норвежский композитор.**

7. В день его рождения в Венеции случилось землетрясение. В детстве его дразнили из-за огненно-рыжего цвета волос. Став священником, он посвятил свою жизнь игре на скрипке и сочинению музыки. Почти 30 лет он обучал игре на скрипке девочек-сирот в благотворительном приюте Оспедале-делла-Пьета. Назовите имя юбиляра.

Ответ: ***Антонио Вивальди, итальянский композитор, скрипач-виртуоз, священник.***

8. Его дед был пианистом и композитором, отец и мама отлично играли на фортепиано. Он обладал длинными и гибкими пальцами, которые охватывали 12 клавиш. После Октябрьской революции 1917 года эмигрировал в США, но оставался русским. Во время Великой Отечественной Войны перечислял гонорары от своих концертов Красной Армии. Назовите имя юбиляра.

Ответ: ***Сергей Сергеевич Рахманинов, русский композитор, пианист-виртуоз, дирижер.***

9. В Татарстане 2023 год объявлен ГОДОМ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ. Более 40 лет на сцене казанского Театра оперы и балета им. Мусы Джалиля проводится Международный фестиваль, посвященный этому музыканту. Известно, что он родился в семье крестьян, собирался стать сапожником, пел в церковном хоре, а затем стал известен на весь мир. Назовите имя юбиляра.

Ответ: ***Фёдор Иванович Шаляпин, русский оперный певец.***

10. С 1987 года ежегодно на сцене казанского Театра оперы и балета им. Мусы Джалиля проводится Международный фестиваль, посвященный великому танцору. Известно, что на одном из выступлений зрители устроили нашему герою такие овации, что занавес поднимался более 80 раз. Это до сих пор является театральным рекордом. Назовите имя юбиляра.

Ответ: ***Рудольф Нуриев, артист балета, балетмейстер.***

ЛИТЕРАТУРА

1. Двulichанская Н.Н. Интерактивные методы обучения как средство формирования ключевых компетенций // Наука и образование: электронное научно-техническое издание, 2011.
2. Зеер Э.Ф., Павлова А.М., Сыманюк Э.Э. Модернизация профессионального образования. Компетентностный подход. - М.: МПСИ, 2005. - 216 с.

Буркова Любовь Васильевна
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «ДШИ № 7»

МУЛЬТФИЛЬМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

Творчество советского композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича является эталоном музыкальной классики XX века для слушателей разных поколений и возрастов. Будучи композитором серьёзных жанров (симфонии, квартета, оперы и оратории) он создавал и лёгкую музыку, такую как оперетта, песни, музыку для детей. Отдельным направлением в его творчестве становится музыка к кино и мультипликационным фильмам.

Пожалуй, из всех искусств анимация ближе всего к музыке, и попытки выразить музыку через подвижную картинку появились сразу, как только звук пришел в кино. Аниматоры начали использовать классическую музыку для своих фильмов и приглашать знаменитых композиторов. Творчество Дмитрия Шостаковича не является исключением.

Продолжая традиции Чайковского, Шумана, Шостакович написал серию музыкальных миниатюр для детей. Это «Детская тетрадь», написанная для дочери Галины и фортепианный цикл «Танцы кукол», который в дальнейшем перевоплотится в любимый для детей музыкальный мультфильм.

Часть пьес кукольного цикла были задуманы и написаны к балетам «Золотой век», «Светлый ручей» и «Болт». Но из-за критики балетная музыка позже была переложена для фортепиано и вошла в детский альбом «Танцы кукол».

Режиссёр-мультипликатор Инесса Ковалевская предложила сделать на музыку Шостаковича одноимённый мультфильм «Танцы кукол», где игрушечные персонажи танцуют вальс, польку, гавот.

С мультипликацией напрямую связана другая работа Дмитрия Дмитриевича. В 1939 году он пишет музыку для мультфильма «Сказка о глупом мышонке» по просьбе режиссера Михаила Цехановского.

В основу сюжета вошла история писателя С. Маршака о мышонке, который не мог заснуть и просил спеть ему колыбельную.

В основу музыкальной партитуры Шостаковича легла песенка в форме вариаций, которая видоизменяется в зависимости от поющих «нянек» (Утка, Жаба, Хрюша, Лошадь, Щука и Кошка).

Творческое содружество Шостаковича и Цехановского продолжилось в работе над созданием мультипликационной оперы по сказке Пушкина о попе и его работнике Балде. Шостакович говорил прессе: «Меня давно занимает мысль

о написании новаторской оперы для звукового кино, где доминировать будет работа композитора».

Шостаковичу для создания русского народного колорита пришлось использовать особый состав оркестра. Музыка отличалась необычным, гротесково-ярмарочным характером в стиле музыки Стравинского. В отдельных номерах использовались балалайка, саксофон и гитара.

Режиссёр Цехановский был в восторге, он записал: «Замечательный мальчик, очень талантливый. Работает с необычайной быстротой. Настоящий художник. Настоящий мастер».

В 2006 году к 100-летию юбилею Шостаковича состоялась мировая премьера музыкальной «Сказки о попе и о работнике его Балде». Дирижировал немецкий музыкант Томас Зандерлинг. Партию Балды исполнил российский бас Дмитрий Белосельский.

Недавно на кинофестивале в Нидерландах состоялась мировая премьера полнометражного мультфильма «Нос, или Заговор (не таких)» режиссёра Андрея Хржановского на музыку оперы Дмитрия Шостаковича «Нос».

В мультфильме, к нашему большому удивлению, появляются не только нарисованные авторы оперы «Нос» (Н. Гоголь, Д. Шостакович, А. Хржановский), но и крупнейшие исторические персонажи XX века, например И. Сталин. Почти 40 лет нет с нами великого Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, но его музыка и сегодня с успехом шествует по миру не только в концертных залах, но и в новых преломлениях искусства, таких как анимация. Ведь сам композитор называл мультипликацию замечательным искусством и с удовольствием участвовал в его создании.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л.: Композитор, 1990. – 168 с.
2. Якубов М.А. Музыка к фильмам Михаила Цехановского. // Музыкальная академия, 2006. – 96 с.

Галина Резеда Радиковна,
преподаватель по классу домры

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ВАЖНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА У УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ

В настоящее время является актуальной проблемой воспитание и формирование культуры личности. Способность и желание сохранить народное

искусство является условием самосохранения народа как этнической общности, носителя неповторимого культурного генотипа и духовных традиций. Возрождение фольклора, народных обычаев, обрядов и праздников – актуальная проблема современности.

Фольклор, его жанры, средства, методы наиболее четко восполняют всю картину жизни и быта народа, его нравственности, духовности, а также раскрывает его душу, достоинства и особенности. Народное музыкальное творчество – одна из значимых областей культуры татарского народа. Как результат коллективного творческого процесса, музыкальное этнокультурное наследие татарского народа сложилось на основе художественных традиций многих поколений. В произведениях татарского народного музыкального творчества отразились веками сформированные представления о мироздании, красоте и гармонии. В жанровом многообразии музыкального фольклора воплощено не только прошлое культуры, но и важнейшие качества человеческой души: доброта, почитание предков, чувство одухотворенности природы и единство с ней. На создание песен татарский народ, прежде всего, вдохновляла природа. Сила воздействия песен заключается в том, что они, посредством гармонии музыки и слова, усиливают восприятие красоты мира и гармонии природы. Татарский народ сквозь века пронес и развил свое самобытное искусство. В своеобразных по форме, отличающихся большим мелодическим богатством татарских песнях выражены глубокие лирические чувства, остроумие и оптимизм жизневосприятия, воспеты мужество и стойкость народа, его любовь к природе. Татарский народ в своих песнях выразил любовь к рекам, лесам, просторам полей и многим другим окружающим явлениям природы. Картины природы – неотъемлемый компонент традиционного творчества татарского народа. Природа служит неисчерпаемым источником его творческой фантазии и вдохновения. Ее богатство красоту и величие народ воспел в бессмертных песнях о родном крае. В них, пожалуй, отражены все явления окружающего мира. Все эти образы прошли через века. В природе люди находили созвучность всем оттенкам своих переживаний, эмоций и душевных состояний.

В татарских народных песнях можно найти описание картин природы разных времен года и всегда сквозь призму чувств, настроений, эмоционального состояния человека. Например, это наиболее частые символы, эпитеты и сравнения: девушек – с луной, розовым яблоком, красной ягодой, черемухой, распутившимся цветком; их лиц – с луной, а взгляды с сиянием зарницы; статных юношей – со стройным деревом. Наиболее характерный образ соловья традиционно обозначает и певчую птицу, и выступает как символ счастья, любви и светлой поэтической грусти. Увядание природы

ассоциируется с разлукой, образ леса – величием и мощью природы и, одновременно, силой и волей человека.

Большое место в традиционном татарском музыкальном творчестве занимает образ леса как одно из наиболее ярких явлений окружающего мира и символ единения человека и природы. Не случайно одной из самых известных татарских протяжных песен является «Кара урман» («Дремучий лес»). Трудно переоценить значение таких напевов в патриотическом, и эстетическом воспитании. Они формировали у детей и взрослых любовь к родине, трепетное, уважительное отношение к природе, учили воспринимать красоту реального мира, понимать ценность земного бытия. Это содержание показательно передано в напеве «Их, кунелле урманда» («Эх, хорошо в лесу»). В ней отражено настроение подъема и вдохновения, которое приходит к человеку при общении с природой. В татарском музыкальном фольклоре есть много песен, специально посвященных деревьям: «Чия» («Вишня»), «Ак каен» («Белая береза»), «Тал арасы («Среди ив»), «Ялгыз каен» («Одинокая береза») и др. Деревья упоминаются в татарских песнях самого разного содержания (березы, рябины, яблони, ивы и т.д.). Особо обширный цикл татарских протяжных и лирических напевов посвящен рекам и водоемам. Народ воспел в них особую любовь к рекам. Нет, наверное, ни одной реки, протекающей по территории обитания татар, которой не была бы посвящена специальная протяжная песня. Картины бурного или спокойного течения вод, прекрасные берега предстают в напевах об Идели, Уеле, Сакмаре, Агидели и многих других реках: «Дим буе» («На берегу Демы»), «Мишә буйлары» («Берега Мешы»), «Идель ага» («Идель река течет»), «Зэй суы» («Воды реки Зай»), «Сарман» («Река Сарман»): Сандугачлар куньп, кайда сайрый, Сарман буйларында тирәктә.

Почитание земли, родной природы, понимание значимости природных циклов и своей кровной связи с ними нашло отражение в календарно-обрядовом фольклоре. Таким образом, татарский фольклор, несет в себе отпечаток бытия культуры народов, и является транслятором культурных традиций, лежащих в основании памяти поколений, имеет основополагающее значение в сохранении историко-культурного наследия народов.

Значимость татарского фольклора на современном этапе общественного развития трудно переоценить. Оно не только сохраняет и культуру народа, но и воспитывает уважение к традициям, таланту, художественному опыту народа, внушает мысль о том, что многое из созданного в прошлом не должно быть утрачено и забыто, оно может и должно послужить современности. В музыкальном фольклоре татарского народа находит свое выражение осознание себя частью целостного мира, забота о природном окружении и других людях, воспитывается культура. Песенный фольклор, как музыкальное этнокультурное

наследие татарского народа, может выступать фактором устойчивого культурного развития и воспитания учащихся. Понимание фольклора и музицирование его учащимися, воспитывает культуру и направляет человеческое поведение в нравственной, эстетической и других сферах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметова, Л.А. Нравственно-экологический потенциал татарской музыкальной культуры / Л.А. Ахметова. – Казань: ТГГПУ, 2010. – 186 с.
2. Салитова, Ф.Ш. Музыкально-педагогические традиции татарского народа / Ф.Ш. Салитова. – Казань: Татар. гос. гуманитарно-педагогич. ун-т, 2008. – 188 с.
3. Смелякова, А.В. Этнокультурное наследие как ценность аксиологический подход / А.В. Смелякова // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 2. – С. 102–105.

Замилов Рустем Ринатович,
преподаватель по классу балалайки
МАУ ДО города Набережные Челны
«Детская музыкальная школа № 6 им. С.Сайдашева»

РОЛЬ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ

Одна из важнейших задач исполнительской педагогики состоит в том, чтобы воспитать у ученика личностное отношение к музыкальному произведению, умение создать собственное представление о его образно-интонационном содержании, строить это представление на фундаменте исполнительского опыта, всего богатства жизненных и художественно-эстетических впечатлений. Именно на начальном этапе музыкального обучения учащиеся овладевают сложными навыками игры на инструменте, основанными на тонких двигательных ощущениях. Этот процесс усвоения первоначальных навыков игры на инструменте взаимосвязан с развитием у учащихся многообразных слуховых, метроритмических и музыкально-художественных представлений, которые они приобретают на занятиях с педагогом по специальности и в музыкально-теоретических классах.

Основная цель обучению музыке - научить пониманию содержания исполняемых произведений и умению передать это содержание слушателям. Основная же роль педагога в начальный период заключается в создании устойчивого фундамента для его дальнейшего роста.

Перед педагогом, формирующим исполнителя и стремящимся развить перечисленные способности и качества, ставятся неотделимые друг от друга задачи. Во-первых, он должен привить ученику общую культуру, развить наблюдательность, нравственные качества. Назовем эту задачу формированием человека. Во – вторых, педагог должен ввести ученика в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, привить музыкальную культуру, воспитать слух. Речь идет, о формировании музыканта. В – третьих, педагог должен руководить воспитанием инструментального мастерства, обучить умению высказываться средствами своего инструмента.

Инструментальная музыка - музыка, исполняемая на инструментах, без участия человеческого голоса. Различают сольную, ансамблевую и оркестровую инструментальную музыку. Педагог инструментального класса – основной воспитатель учащихся. Именно он в первую очередь призван формировать и развивать эстетические воззрения и художественные вкусы детей, приобщать их к миру музыки и обучать искусству исполнения на инструменте.

Коллективная игра, открывает фантастические возможности во всестороннем воспитании детей. Воспитание организационных качеств личности детей, собранности и ответственности, ибо любой учебный детский коллектив музыкальной школы есть исполнительский коллектив, объединенный и организованный творческими целями и задачами. В начале занятий музыкой ребенка необходимо заинтересовать, используя его естественную любознательность. Лучшим средством для этого является игра в ансамбле учитель – ученик. Почему возникла необходимость на уроках ансамбля применять метод интеграции? Я со своим коллективом очень часто выступаю с концертными номерами на всевозможных мероприятиях в городе и республике. При подготовке концертных номеров не чувствовалась целостности поставленного номера, хотелось дополнить номер движениями, пластикой. Одновременное посещение воспитанников нескольких отделений: хореографии и инструментального исполнительства подтолкнуло меня к мысли проведения интегрированных уроков. «Интеграция» - это сторона процесса развития, связанная с объединением в целое раннее разнородных частей и элементов. Для интегрированных уроков характерна смешанная структура. Она позволяет маневрировать при организации содержания, излагать отдельные его части различными способами. Содержательные и целенаправленные интеграционные уроки вносят в привычную структуру обучения новизну и оригинальность, и имеют определенные преимущества:

- повышают мотивацию, формируют познавательный интерес, что способствует повышению уровня обученности и воспитанности учащихся;

- способствуют развитию изобразительных и музыкальных умений и навыков;

- позволяют систематизировать знания; способствуют развитию в большей степени, чем обычные уроки, эстетического воспитания, воображения, внимания, памяти, мышления учащихся (логического, художественно - образного, творческого);

- обладая большой информативной емкостью, способствуют увеличению темпа выполняемых учебных операций, позволяют вовлечь каждого ученика в активную работу на уроке и способствуют творческому подходу к выполнению учебного задания.

Проведение интегрированных уроков способствует повышению роста профессионального мастерства преподавателя, так как требует от него владения методикой новых технологий учебно-воспитательного процесса, осуществления деятельного подхода к обучению. Проведение интегрированных уроков под силу каждому преподавателю. Интегрированный урок способствует личностному, значимому и осмысленному восприятию знаний, усиливает мотивацию, позволяет более эффективно использовать рабочее время за счет исключения дублирования повторов. На интегрированном уроке решаются дидактические задачи двух и более учебных предметов. При подготовке к такому уроку необходимо:

- познакомиться с психологическими и дидактическими основами протекания интеграционных процессов в содержании образования;

- выделить в программе по каждому учебному предмету сходные темы или темы, имеющие общие аспекты социальной жизни;

- определить связь между сходными элементами знаний;

- изменить последовательность изучения тем, если в этом есть необходимость. Обучение на интегрированной основе может значительно обогатить современное образование в целом, внося в него возможность освоения содержания учащимися на деятельностно-практическом уровне. Кстати, если умело выбирать репертуар, у ребят рождается уверенность в своих возможностях, будет активизироваться интерес. Главная для всех форм работы, чтобы творческая инициатива оставалась за учеником. Задача преподавателя - развивать и активизировать творческое начало личности ребенка. Так постепенно мы стали работать вместе с хореографом. Внедряя в свои уроки методы интеграции, я заметила в своих воспитанниках развитие положительных качеств, таких как, стремление познания национальной культуры, достижения поставленной цели, их социальную активность, собранность и интерес к творчеству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветлугина Н.А. Музыкальное воспитание как одно из средств эстетического развития ребенка // О проблемах дошкольного воспитания. – М.: Учпедгиз, 1962.- 45с.
2. Дик Ю.И. Интеграция учебных предметов // Современная педагогика. - 2008. -№ 9. – 42 с.

Замилова Луйиза Мегдятовна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА МЕТОДИКУ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Проблемы постановки детского голоса сходны с общими певческими проблемами. Более того, не существует принципиального различия во взрослом и детском вокальном воспитании. Поэтому, говоря о детском вокале, нельзя не касаться общих вопросов вокальной методики, учитывая при этом специфику, обусловленную физиологическими и психологическими особенностями детского возраста.

Как известно, голосовой аппарат состоит из трёх частей: гортани, дыхательных органов и так называемой надставной трубки. Каждую из этих частей составляют многие элементы. Сонастройка всех этих элементов представляет собой главную задачу постановки голоса. Такая задача очень трудна даже при воспитании взрослого певца. У детей же голосовой аппарат формируется постепенно, различные части его развиваются неравномерно и не у всех в одно время. И всё-таки можно проследить несколько возрастных этапов, в каждом из которых детский голос имеет определённые, характерные для данного этапа черты.

В дошкольном возрасте звукообразование происходит только за счёт натяжения голосовых связок, ибо голосовая мышца ещё не развита. Кроме того, исследования показали, что края голосовых связок, состоящей из уникальной зародышевой ткани, у детей младшего возраста часто имеют неровную, рыхлую слизистую поверхность. При систематических занятиях пением связки довольно быстро становятся ровными, как бы оттачиваются. Исчезает встречающееся явление асимметрии голосовых связок.

Развитие голосовой мышцы происходит в период от 7 до 10 лет. Но и в это время механизм звукообразования остается прежним. Он характеризуется краевым колебанием голосовых связок, которые во время фонации не

смыкаются полностью. Это определяет фальцетное головное звучание детских голосов.

К 10-12 годам формируется вокальная мышца, и это даёт возможность использовать во время фонации не только краевое, но и срединное колебание голосовых связок, а иногда и всю их толщину. Этим определяется появление в звучании голоса нового, грудного регистра. Процесс обогащения голоса новым регистром проходит незаметно. Но при регулярных занятиях пением в голосах появляется желанный микст. Постепенно это звучание распространяется почти на весь рабочий диапазон. У 10-14-летних девочек - сопрано чисто головное звучание сохраняется лишь на звуках *соль* и *ля* второй октавы и на *ми* и *фа* второй октавы - у альтов. Грудной регистр у девочек, как правило, выявляется очень слабо: *до*, *ре* первой октавы у сопрано, *си-бемоль* малой октавы у альтов. У мальчиков альтов грудной регистр может проявляться значительно ярче.

Довольно часто в школьных хорах поют девочки мутационного периода. Руководителю необходимо знать, какие качественные изменения проявляются в звучании мутирующих девичьих голосов. Так при наступлении мутации обнаруживается исчезновение в звучании голоса высоких звуков. Наступает резкое ослабление дыхательной функции. В голосе появляются сипота, детонация, иногда наступает кратковременная «потеря голоса». Из-за быстрого роста языка становится вялой артикуляция. У некоторых может проявиться психологический стресс, особенно у тех, кто является лидером в хоровой партии или даже солистом. В этот период, объяснив девочкам ситуацию, можно временно переводить их в другую хоровую группу (из сопрановой к первым альтам, например).

Однако период девичьей мутации протекает менее бурно, чем у мальчиков. Постепенно их голоса вновь приобретают силу, звонкость, ярче проявляется грудное звучание. Бережное отношение к регистровому развитию голосов и выработка певческого микста диктуют необходимость укрепления середины диапазона. На этом строятся соответствующие вокальные упражнения, применяемые во время распевов хора. Такие упражнения строятся от середины диапазона вниз и от середины – наверх.

В значительной степени вокальная работа связана с певческим дыханием, которое у детей (особенно у девочек) поверхностно и мало чем отличается от обычного жизненного. В процессе обучения пению к 10 годам в дыхании появляются подготовительные к атаке движения, дыхание выравнивается, становится более редким. Сложность обучения усложняется тем, что дыхательные мышцы слабо поддаются сознательному управлению. Мы не можем сказать ребенку: «Опусти диафрагму» или «Уравновесь подсвязочное и

надсвязочное давление (явление импеданса), способствующее комфортной работе связок» и т.п.

Учитывая психологические особенности детского возраста, мы активизируем деятельность певческого аппарата опосредованно. Так, в пении большую роль выполняет мягкое нёбо, которое является местом большого скопления нервных окончаний. Активизация мягкого нёба во время пения положительно влияет на работу всего голосового аппарата. Внимание к певческой артикуляции у детей со стороны дирижёра должно быть пристальным только потому, что детская артикуляция вообще развита слабо, но и в связи с тем, что, активизируя работу надставной трубки, мы тем самым положительно влияем на деятельность слабо управляемых дыхательных органов гортани. Особенно это важно при работе с младшими школьниками. Движения артикуляционного аппарата дети воспринимают визуально и поэтому могут без особого труда выполнить необходимые упражнения: взятие дыхания через нос при разжатых зубах и опущенной челюсти, тренировка губ и языка на различных сочетаниях гласных и согласных звуков, освобождение челюсти и т.п.

По силе звучания детский голос уступает взрослому, ибо относительно слабые дыхательные органы ребёнка не могут обеспечить большого подсвязочного давления. Акустический недостаток силы детских голосов восполняется их звонкостью, которая зависит от наличия в них обертонов высокой частоты. Эта область обертонов называется высокой певческой формантой. Именно к этой области наиболее чувствителен человеческий слух. И часто бывает, что голоса с высокой акустической энергией, но без высокой певческой форманты воспринимаются хуже.

Одна из первоочередных задач вокального воспитания детей – выработка светлого, микстового звучания, звонкости. Работа начинается с выявления головного регистра. В младшем хоре это сделать проще, так как механизм голосообразования у маленьких детей односложен и полностью основан на фальцете. В связи с этим не стоит бояться высоких регистровых звуков, если они берутся светло, без напряжения. В хоре малышей применимы звуки *до*, *ре*, *ми*, *фа* второй октавы. Значительно более опасны для них пение на низких участках диапазона голоса. В хоре подростков (средний школьный возраст) необходимо сохранять высокую певческую форманту. С помощью нисходящих мелодических попевок мы распространяем светлое головное звучание на средние и нижние звуки диапазона. Такому звучанию способствует пение закрытым ртом, упражнения с помощью йотированных гласных «Ё», «Ю», «Я», «Е», а также приближающих звук гласной «И» и согласных «Б» и «Д».

Однако работа на подобных упражнениях не означает, что развитие грудного регистра нужно сдерживать. Речь идёт лишь о том, чтобы не форсировать развитие голосовой мышцы. При правильной постановке детских голосов можно развивать опёртое и грудное звучание – в этом другая важнейшая задача воспитания детей. Упражнения, основанные на восходящих мелодических попевах, по закону физиологической инерции помогают укреплять глубокое дыхание, грудное звучание, а также избегать звуковой перепозиции. Активизации дыхания также способствуют упражнения, основанные на чередовании штрихов стаккато и легато, аналогично – форте и пиано, при пении последовательности гласных А-О-Э-У-И. В последнем упражнении объективно каждая последующая гласная требует большого расхода дыхания, чем предыдущая. Используя это упражнение на устойчивой динамике, мы непроизвольно активизируем дыхательную мышцу.

Выше говорилось, чёткая певческая артикуляция не только правильно формирует звук, но и стимулирует работу мягкого нёба, влияющего рефлекторно на весь певческий аппарат. Этому помогает также упражнение: пение закрытым ртом одного звука на крещендо с переходом на слоги «МА» или «НА».

Для активизации языка полезно использовать упражнение со звуком «Л» («люшеньки-люли»). Для тренировки губ – согласные «Б», «П», «М». Для развития заднего отдела артикуляционного аппарата – гласные «О», «У». Освобождению челюсти способствуют упражнения на слоги «Бай», «Дай»...

Правильная постановка певческого голоса у детей не является самоцелью. Звонкий, свободно льющийся звук есть лишь строительный материал для решения важных художественных задач, таких как исполнительское интонирование, грамотная музыкальная артикуляция, интерпретация содержания сочинения и т.д. Без этого освоение любых систем и методов постановки голоса просто не имеет смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968, - 221с.
2. Орлова Н.Д. Развитие голоса девочек. – М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1960, - 102с.
3. Лукьянов В.Г. О хоре и дирижировании. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2020. - 103с.

Козук Ксения Александровна,
преподаватель по классу фортепиано,
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ НА МАТЕРИАЛЕ ГАММ, АРПЕДЖИО, АККОРДОВ ВМЛАДШИХ КЛАССАХ

В процессе формирования пианиста-исполнителя техника приобретает на всем учебном материале – художественном репертуаре и инструктивной литературе. Особая роль отводится, безусловно, гаммам и арпеджио, так как они являются важнейшими элементами фактуры фортепианных произведений классического и романтических стилей, которая требует определенных навыков работы. Итак, каковы принципы формирования технической базы:

1. работа над техникой – это не механическая, а творческая работа, которая строится на постоянном участии слуха по принципу: «слышу-играю-слышу».

2. свобода, гибкость аппарата, правильная посадка за инструментом, разумное чередование напряжения и отдыха мышц, чуткость пальцевого туше – главные условия в работе над техникой.

3. системность в работе.

К работе над гаммами приступают в конце первого года обучения. Игре гамм предшествует слуховая подготовка ученика: усвоить линию гаммы как мелодию, научиться петь ее. Как при изучении любого художественного произведения, работая над гаммами, нельзя обойтись без умения представить себе внутренним слухом нужное звучание и потом добиваться его на инструменте. В этом умении и во вслушивании заложена основа осмысленной техники. Параллельно со слуховой ведется и пианистическая подготовка: упражнения на легато от звуков 1-2-3; 2-3-4; 3-4-5 пальцами, усложняя до 4 и 5 звуков. Самостоятельность пальцев должна сочетаться с минимальным объединяющим движением кисти. Особое внимание нужно уделить постановке первого пальца. Вот несколько упражнений:

Положить руку на крышку инструмента и «подводить» свободный первый палец сначала под второй, затем под третий, четвертый и пятый.

На клавиатуре опираемся на пятый палец, первый закруглен и свободно скользит по клавишам.

Упражнение «с черной клавиши на белую»: все пальцы собраны вместе и «смотрят» вниз. Первый палец опускается мягко у черных клавиш. Убедившись в том, что первый палец самостоятелен и при этом не зажат, нужно перейти на подкладывание первого пальца. Для этого подойдут следующие упражнения:

✓ Игра гаммы До мажор 1-2; 1-3; 1-4 пальцами (веревочка)

✓ Многократное повторение трех соседних клавиш 2-1-2; 3-1-3; 4-1-4 (вертушка)

Исполнение гаммы должно проходить с задачей интонирования мелодической линии, движением к вершине, умением дослушать последнюю ноту. Как бы медленно ученик не играл гамму, непозволительна смысловая изоляция каждого звука.

Звуковая точность, выработанность нужного звука будут достигнуты только в том случае, если пальцы ученика будут брать клавиши с достаточной опорой, как бы «вплетая» свои мелкие движения в общее ведение звуковой линии, осуществляемое с помощью кисти и руки в целом. Никакая сила руки, плеча не может компенсировать точность прикосновения кончиков пальцев, их чуткость, которые и позволяют добиваться большей ясности и разнообразия звучания в области мелкой техники. Ведение звуковой линии предусматривает непрерывность движения от начала построения до его завершения.

При работе над хроматической гаммой встает задача приспособления к новому положению руки на клавиатуре. Ощущение новой позиции заставляет первый палец становится высоко и близко к черным клавишам.

В связи с тем, что в арпеджио позиция более широкая, чем в гаммах, для учащихся с маленькой рукой и плохой растяжкой между пальцами сложным оказывается совмещение двух задач – отчетливой артикуляции и легатности. Достижение самостоятельности каждого пальца облегчается, если он находится в удобном для него положении. Для этого необходимы небольшие объединяющие движения кисти, к тому же нужно следить, чтобы сыгравшие пальцы не оставались в оттянутом положении. При группировке по четыре звука постоянная опора на первый палец дает свои издержки пианистического порядка, которые приводят к тяжеловесности первого пальца, пассивности остальных пальцев, которые «возьются» по клавиатуре.

При игре аккорда нужно научить ученика слышать все составляющие его звуки, выравнить звучание пальцев, одновременно и одинаково глубоко погружать их в клавиши, а также выстроить линию аккордов по верхнему звуку в правой руке и по нижнему звуку в левой руке. Достижению опоры в аккорде на пятом пальце помогает следующее упражнение: сначала взять один звук аккорда пятым пальцем, опираясь на него все рукой, ощущая на нем центр тяжести, затем постепенно прибавлять остальные звуки.

Итак, фундаментом современной техники является контакт с клавиатурой, т.е. связь кончиков пальцев с клавишей, при этом рука должна быть свободной. Исполнитель должен уметь направить вес руки в клавиатуру, уметь пользоваться весом свободной руки без лишних движений, но с опорой. Такая свобода исключает как напряженность мышц кисти и пальцев,

предплечья, плеча и спины, так и расслабленное состояние. Целесообразность движений, удобство для исполнителя и соответствие представляемым звуковым задачам являются критерием, позволяющим определить на верном ли пути находится работа над развитием двигательных навыков учащегося.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. - М.: Классика-XXI, 2020. - 144с.
- 2.Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано: Уч. Пособие для вузов/Н.А. Любомудрова — М.: Юрайт, 2023. - 180с.
- 3.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: Учеб. Пособие, 6-е изд/Г.Г.Нейгауз — ООО «Лань-Пресс»,2017. - 264с.

Колтунова Татьяна Николаевна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РАЗНООБРАЗИЕ ЖАНРОВ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

Культура любого народа складывается из множества составляющих. Она столь велика, что любой индивидуум, принадлежащий к какой-то определенной культуре, может быть отождествлен не с ней, а лишь с ее частью. Культура динамична, но вместе с тем в ней существуют некие традиции, которые, в свою очередь, тоже не вечны. Следует понимать, что изменение какой-либо части почти всегда ведет к изменению целого, но так как изменения происходят постоянно, то стремление к гармонии, идеалу бесконечно. Антагонизм старого и нового особенно заметен в современной социокультурной ситуации в России. Кардинальные изменения в обществе в начале 1990-х гг. явились сильнейшим толчком, повлекшим за собой множественные изменения в области культуры.

В культуре всегда действовало правило: востребовано только то, что современно. Но если раньше что-то неизменно могло считаться современным многие десятилетия, то сейчас этот срок гораздо меньше: измеряется годами и даже месяцами. В настоящее время мы можем говорить о конкуренции культуры: межжанровой и внутрижанровой, межвременной, межкультурной.

Письменность, а в дальнейшем звуко- и видеозапись помогают нам сохранять идеи культуры, созданные в прошлом, и делать их конкурентными с новыми стилями и жанрами музыки.

Современность в культуре не зависит от времени изготовления культурного продукта, так как он почти всегда носит нематериальный характер, а значит, не подлежит физическому износу. Но даже материальные носители

культуры (произведения архитектуры, живописи и т. п.) со временем не исчезают бесследно: в любом произведении культуры важна его идея, а не только внешние формы. Так, играя произведения Баха, мы не просто воспроизводим нотные знаки в звук, а передаем слушателям идею.

Само слово «вокал» происходит от итальянского «воче», то есть а передаем слушателям голос. Голос является едва ли не самым выразительным музыкальным средством, для одних - это профессиональный инструмент, для других хобби. Уроки вокала дают возможность непосредственно прикоснуться к прекрасному миру музыки. Это хорошая психофизическая релаксация организма, снятие внутреннего напряжения, зажатости, усталости; возможность творческого самовыражения личности. Наверно поэтому уроки вокала всегда пользуются большой популярностью. В процессе пения принимает участие не только звук, но и что не менее важно – осмысленное слово.

Основная специфика эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого голоса вокалиста, аналогично тому, как эстрадные инструменталисты ищут «свой» звук. А в наше время, эта задача ох как непроста: чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение достаточно широким диапазоном технических приемов.

Бытует мнение, что слова «вокальная техника», «вокальное мастерство» применимы лишь к академическому, «оперному» вокалу, но это далеко от истины. Эстрадный звук-это некий синтез академического и народного пения, а большая его часть заимствована из джаза.

Джаз (англ. Jazz) - форма музыкального искусства, возникшая в начале XX века в США в результате синтеза африканской и европейской культур и получившая впоследствии повсеместное распространение. Характерными чертами музыкального языка джаза изначально стали импровизация, полиритмия, основанная на синкопированных ритмах, и уникальный комплекс приёмов исполнения ритмической фактуры — свинг.

Джаз никогда не был популярной музыкой. Несомненно, время от времени отдельные формы джаза становились популярными: так было с «джазовой» музыкой 20-х, со «свингом» 1935 - 1945 гг., так обстоит дело со стилем «ритм - энд- блюз» сегодня. В данном случае будет уместно говорить о так называемом «псевдоджазе» - все вышеперечисленные направления имели какие-то небольшие элементы джаза и “выдавались” за настоящий джаз. Но подлинный джаз - тот, который сами джазмены считают своей музыкой, - редко приобретает сколько-нибудь широкую популярность. Джаз оказывал и продолжает оказывать влияние на всю современную музыку. Рок, фанк и соул, эстрадная музыка, музыка кино и телевидения, значительная часть симфонической и камерной музыки заимствовали многие элементы джаза. Без

преувеличения можно сказать, что именно на фундаменте джаза выросло здание современной поп-музыки.

Дальнейшее развитие джаза происходило за счёт освоения джазовыми музыкантами и композиторами новых ритмических и гармонических моделей : стёб, Блюз (англ. blues от bluedevils - меланхолия, грусть) - первоначально-сольная лирическая песня, впоследствии -направление в музыке.

Блюз появился во второй половине XIX века в США. В начале XX века сформировался так называемый классический, или городской блюз, в основе формы которого лежал 12-тактовый период с общей схемой гармонических последовательностей: первая 4-тактовая фраза - T, вторая - S, третья - D и T. Такой период соответствует трёхстрочной стихотворной строфе.

Блюз получил широкое развитие в 50-х годах XX века. После появления блюза на юге США, он начинает распространяться по всей стране. Таким образом начали появляться местные стили блюза такие как Мемфисский блюз, Дэтройтский блюз, Чикагский блюз и т. Д.

Для мелодики блюза характерны вопросно-ответная структура и использование блюзовых интонаций.

Становлению блюза, как направления, способствовало творчество Уильяма Хенди, (джазового композитора-исполнителя).

Блюз оказал огромное влияние на формирование джаза и поп-музыки. Элементы блюза использовали композиторы XX века.

Рок-музыка (англ. Rockmusic) — обобщающее название многих направлений современной музыки, существующих с середины 1950-х годов. Слово «рок» — качать — в данном случае указывает на характерные для этих направлений ритмические ощущения, связанные с определённой формой движения, по аналогии с «roll», «twist», «swing», и т. п. Такие признаки рок-музыки, как использование электромузыкальных инструментов, творческая самодостаточность исполнителя, являются вторичными и часто вводят в заблуждение. По этой причине принадлежность некоторых стилей музыки к року оспаривается. Также рок является особым субкультурным явлением; такие субкультуры, хиппи, панки, металлисты, готы неразрывно связаны с определёнными жанрами рок-музыки.

Рок-музыка имеет большое количество направлений: от лёгкого танцевального рок-н-ролла до brutального агрессивного грайндкора. Содержание песен варьирует от лёгкого и непринуждённого до мрачного, глубокого и философского. Часто рок-музыка противопоставляется поп-музыке и так называемой «попсе», хотя чёткой границы между понятиями «рок» и «поп» не существует, и немало музыкальных явлений балансируют на грани между ними.

Истоки рок-музыки лежат в блюзе, из которого и вышли первые рок - жанры, а именно рок-н-ролл. Первые поджанры рок-музыки возникали в тесной связи с народной и эстрадной музыкой того времени. В первую очередь это фолк, кантри, мюзик-холл.

За время своего существования были попытки соединить рок-музыку практически со всеми возможными видами музыки - с академической музыкой - это арт - рок, джазом джаз-рок, латинской музыкой латино - рок, индийской музыкой рага-рок.

В 60-70-х годах появились практически все крупнейшие поджанры рок-музыки, крупнейшими из которых, помимо перечисленных, являются метал (хард-рок), панк-рок. Панк, панк - рокеры (англ. punk) - молодёжная субкультура, возникшая в конце 60-х годов в Великобритании, США, Канаде и Австралии, характерными особенностями которой являются любовь к музыке панк-рок, критическое отношение к обществу и политике. С панк - роком тесно связано имя известного американского художника Энди Уорхола.

Основные центры развития рок-музыки - США и западная Европа (особенно Великобритания).

Большинство текстов песен - на английском языке. Однако, хотя, как правило, и с некоторым запозданием, национальная рок-музыка появилась практически во всех странах. Русскоязычная рок-музыка, так называемый русский рок, появилась в СССР уже в 1970-х гг.

Подведя итог, можно с уверенностью заверить, что эстрадное исполнение - это не что иное, как синтез народного, академического и джазового звучания, последнее мы делим на свинг и блюз.

Как же все остальные жанры вокальной эстрадной музыки? Неужели все остальное создано с использованием электрического оборудования? Да электронная музыка - это широкий жанр. Любой звук, произведенный при помощи электрического сигнала, может быть назван электронным.

Поэтому термин электронная музыка часто применяют к музыке, исполняемой на обычных акустических инструментах, только потому, что в записи или при исполнении использовались электронные усилители (например: в джазе, или в народной музыке).

Как маркетинговый термин, электронная музыка означает музыку, созданную преимущественно при помощи электронных средств, таких как синтезаторы, семплеры, компьютеры.

Саундтрек (англ. soundtrack, разг.) - звуковая дорожка. Музыкальное оформление какого-либо материала, например, фильма, мультфильма или компьютерной игры. Иногда используется английская аббревиатура OST, которая расшифровывается как «OriginalSoundtrack» и означает оригинальная

звуковая дорожка, продаваемая отдельно от того материала, к которому была написана.

Музыкальное сопровождение к фильму, сериалу и т. п. нередко имеет жизнь и отдельно от фильма, иногда даже превосходя его популярностью.

Теги: Музыкальные Техно (англ. Techno)- это стиль электронной музыки, зародившийся в середине 1980-х годов. Он характеризуется искусственностью звука, акцентом на механических ритмах, многократным повторением структурных элементов музыкального произведения.

«Техно - это музыка, звучащая, как технология», - говорит Хуан Аткинс (англ. Juan Atkins), один из основателей стиля.

Ска (англ. Ska) - музыкальный стиль, появившийся на Ямайке в конце 1950-х гг. Возникновение стиля связано с появлением звуковых установок (англ. «soundsystems»), позволявших танцевать прямо на улице. Звуковые установки - не просто стереоколонки, а своеобразная форма уличных дискотек, с ди-джеями и их передвижными стереосистемами. Для стиля характерен раскачивающийся ритм 2/4, когда гитара играет на четные удары барабанов, а контрабас или бас-гитара подчеркивает нечетные. Мелодия исполняется духовыми инструментами, такими, как труба, тромбон и саксофон. Среди мелодий ска можно встретить джазовые мелодии. Если первоначально ска было под большим влиянием американского ритм – энд - блюза и рок-н-ролла, то с середины 60-х ска стало вбирать элементы соул, что привело к трансформированию ска, в музыку с другим, более медленным, - ритмом хип-хопа.

Хип - хоп (англ. Hip-hop) — молодёжная субкультура, появившаяся в конце 1970-х в среде афроамериканцев. Для неё характерны своя музыка (также называемая хип - хоп, рэп, регги), свой сленг, своя хип - хоп мода, танцевальные стили (брейк-данс и др.), графическое искусство (граффити) и свой кинематограф. К началу 1990-х г. хип - хоп стал частью молодёжной культуры во всех странах мира.

В современной эстрадной музыке есть много направлений, которые предполагают владение другими различными приемами пения:

Рэп - это ритмичный речитатив на фоне инструментального сопровождения. Партия солиста - рэпера предполагает виртуозное владение голосом в пределах разговорного диапазона.

Р'н'Б (R&B) -музыка использует мягкий мелодичный вокал, идущий от манеры пения афроамериканцев. В сравнении с обычной поп-музыкой требует более виртуозного владения голосом, большой подвижности голоса.

Соул - одно из направлений джазовой музыки. В современной эстрадной музыке спокойного, размеренного характера часто можно услышать влияние

этого джазового стиля. Соул опирается на блюзовую гамму и блюзовые гармонии, отсюда вокальные приемы исполнения – соскальзывающие интонации, заниженные ступени звукоряда, глиссандо и т.д.

Рок, метал – такие стили, как: дэт-, блэк-, трэш - и дум - металл, подразумевают владение гроулингом и скримингом .

Самый простой прием в эстрадном пении (как и в академическом пении) и самый сложный одновременно – это кантилена (итал. cantilena, от лат. cantilena — пение), что значит максимально певучее звучание, плавный ровный переход одного звука в другой. Это базовый прием, то, что вы начинаете отрабатывать уже на первых уроках эстрадного вокала. Только после того, как вы освоите этот прием пения, можно переходить к разучиванию других приемов пения. Пение то как раз и есть владение плавным и певучим звучанием голоса.

С конца XX века всё более популярной становится адаптированная под эстраду народная музыка. Также возможная стилизация под народную музыку - использование народных мотивов и инструментов.

Народная музыка (или фольклорная, англ. folk) - традиционная музыка отдельно взятого народа или культуры. Она несёт в себе частичку самобытности народа, отражает его ментальность. Некоторые её разновидности стали известны лишь благодаря различного рода исследованиям и экспедициям (филологическим, например). Народная музыка передавалась из уст в уста не одно поколение людей, и тем самым является «проверенной временем». Обладает практически не меняющейся во времени популярностью.

Стилизация - намеренная имитация художественного стиля, характерного для какого-либо автора, жанра, течения, для искусства и культуры определенной социальной среды, народности, эпохи. Нередко связана с переосмыслением художественного. Стилизация - имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте.

Подведя итог своего выступления, хочу сказать, что эстрадная музыка, эстрадный вокал-это понятие гораздо более глубокое нежели чем принято думать. И я рада что своим творчеством, своей работой могу прикоснуться к новому современному мироощущению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Емельянов В.В. Развитие голоса. – СПб., Лань, 1997 – 189с.
2. Клипп А.О., Полякова О.И. Теоретические и методические основы эстрадной вокальной и инструментальной музыки. - М., МПГУ, 2003-45с.
3. Эстрадный певец: специфика профессии: учебно-методическое пособие/Л.Р.Семина.- Владимир:ВГГУ,2010.-77с.

Ларионова Оксана Михайловна,
преподаватель по классу домры
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПРИЕМЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КАК УСЛОВИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Развитие технического мастерства домриста – одна из важнейших проблем музыкально – педагогического процесса. Она охватывает широкий круг вопросов, связанных со спецификой домрового исполнительства. Совершенно ясно, что без изучения определенных музыкально – технических приемов, являющихся необходимым средством художественной выразительности, не могут быть решены задачи развития исполнительского мастерства, художественного воображения, вкуса, т.е. качеств, воспитание которых, в конечном счете, является целью педагогического процесса.

Существует один действительный способ обрести технику левой руки, который может доставить ей нужную свободу действий, силу и гибкость, т.е. необходимое пальцам развитие. Средство это заключается в гаммах и специальных упражнениях. Гаммы и арпеджио – важный и нужный тренировочный материал для приобретения технических навыков. Гаммаобразные пассажи и арпеджированные последовательности встречаются в пьесах довольно часто. Они-то и обычно вызывают трудности у исполнителей. Приступая к систематической работе над гаммами и арпеджио, необходимо ставить перед собой определённые исполнительские задачи. Одна из главных задач – работа над звуком. Очень трудно играть все ноты гаммы и арпеджио одинаково ровным, продолжительным красивым звуком, с очень короткими и незаметными переходами с одной ноты на другую. Не менее важно уметь играть гаммы и арпеджио по возможности однородным звуком на всех струнах инструмента. Еще сложнее добиться свободного, хорошего звука в верхнем регистре инструмента. Верхний регистр звучит на домре очень напряженно, резко.

В работе над звуком большая роль отводится самоконтролю. Надо научиться слушать и определять качество извлекаемого звука. Важнейшей задачей в работе над гаммами и арпеджио необходимо считать отработку четких, быстрых переходов для смены позиций. Большинство музыкальных построений выходит за пределы диапазона одной позиции. Для домры характерна частая их смена. Например, гамма в две октавы предполагает игру в четырёх позициях, а при её исполнении позиции сменяются трижды. Поэтому необходимо уметь незаметно делать переходы из одной позиции в другую. А

чтобы научиться этому, нужно приучить левую руку к определённым движениям. Существует несколько видов смены позиций. В гаммах и арпеджио смена происходит за счет предплечья. Смену позиций исполняют следующим образом:

1. Рука мгновенно скользит вдоль грифа в направлении скачка (вверх или вниз).
2. Во время скольжения нажим на струну.
3. Большой палец без лишних усилий скользит вдоль грифа.
4. Рука скользит, имея в качестве опоры тот палец, который брал ноту до тех пор, пока следующий палец не окажется под нужным ладом.

При нечёткой смене позиций могут возникнуть многие погрешности: несвязные соединения, ненужные акценты, неточные переходы.

Работать над гаммами и арпеджио целесообразно в следующем порядке, постепенно включая сложные элементы игры: ударом вниз, дубль штрих, триоль, квартоль, квинтоль, пунктир, проигрывание в быстром темпе, проигрывание хроматической гаммы.

Для развития техники и укрепления пальцев левой руки помимо гамм и арпеджио необходимо предусмотреть работу над специальными упражнениями. Пособие Г. Шрадика «Школа скрипичного мастерства» признано одним из лучших для технического развития не только скрипачами, но и другими исполнителями на струнных инструментах, и в первую очередь домбристами. Упражнения «Школы» Г. Шрадика подобраны и изложены в такой строгой последовательности и так методически обосновано, что тщательное изучение их гарантирует несомненный успех в техническом развитии.

Предлагаемые в данном пособии упражнения предназначены, главным образом, для отработки нужных движений пальцев левой руки, для воспитания выдержки и выносливости исполнителя.

Приступая к тренировочным занятиям над упражнениями, очень важно в самом начале избрать правильную методику работы над ними. Так, упражнения в первой позиции на струне «ля» ставят цель укрепить мышцы пальцев левой руки, сделать их более сильными, независимыми один от другого, пригодными для свободной игры, в большей степени – третий палец и особенно четвёртый. Здесь необходимо выполнять следующие условия:

1. Во время игры держать пальцы в позиции. Если пальцы не участвуют в игре, их не следует каждый раз собирать вместе, а потом расставлять. Это касается, главным образом, третьего и четвертого пальцев. Каждый палец должен находиться над тем ладом, на который ему придётся опускаться.
2. Не снимать пальцы со струн раньше, чем это будет необходимо. Отрабатывая, таким образом, отдельно движения то третьего, то четвёртого

пальцев, мы заставляем работать те их мышцы, которые ещё не развиты, укреплять их.

Играя упражнения ударом вниз и вверх поочередно, необходимо внимательно силу и качество звука от удара и добиваться, чтобы он был не слабее и качественно хуже звука, получаемого от удара вниз. Упражнения дают возможность выровнять их звучание. Для развития удара снизу - вверх рекомендуется поиграть упражнения, начиная с «обратного» удара. Это позволяет выровнять силу и качество каждого звука.

4. Как и в гаммах, продолжить работать над протяжённостью звука, над короткими незаметными переходами, над соединениями звуков.

5. Играть каждое упражнение не менее четырёх раз подряд, чтобы укрепить мышцы пальцев и выработать выносливость при повторении трудных, неудобных движений

6. Начинать тренировать движения пальцев в таком темпе, при котором бы все моменты были хорошо контролируемы. Когда же каждое упражнение в отдельности будет отработано и игра в быстром темпе не станет вызывать затруднений, можно играть упражнения подряд, сколько позволяет натренированность пальцев левой руки.

При игре упражнений у домриста вырабатываются короткие, чёткие движения пальцев левой руки, пальцы привыкают к такому исполнению и в дальнейшем не будут высоко подниматься над струнами. Это важно, т. к. мелкие движения вносят в игру ненужную суетливость, утяжеляют её.

К работе над упражнениями первого раздела следует относиться очень серьёзно, здесь закладываются основы правильных движений. Тем более, что главное внимание в них уделяется укреплению первого пальца – мизинца.

Большое место в совершенствовании исполнительской техники домриста занимает работа над этюдами. Она может быть успешна после того, как хорошо усвоены гаммы и упражнения, преодолены встречающиеся в них трудности. Этюды являются как бы переходным мостиком от гамм и упражнений к исполнению художественных произведений. Они представляют собой не только хороший технический материал, но несут и музыкальное содержание, которое также надо суметь передать. В этюдах преследуется цель дальнейшего совершенствования разнообразных приёмов исполнительской техники. Здесь более тщательно отрабатываются ритмические рисунки, смена нюансов, чередование штрихов, применительно к ритмическому рисунку, движению и характеру исполняемой музыки, оттачиваются всевозможные переходы в разные позиции.

Подбирать этюды нужно целенаправленно, по степени трудности. Они не должны быть слишком лёгкими для исполнителя и чрезмерно трудными. В

первую очередь домристу следует брать такие этюды, которые бы преследовали цель отработать те виды техники, которые им недостаточно хорошо освоены, например, исполнение трудных вариантов аппликатуры, каких – то приёмов игры или штрихов.

В процессе разучивания этюда в медленном темпе необходимо приучить себя к внимательному и точному прочтению нотных знаков и выполнению всех авторских указаний. Проигрывая этюд и анализируя нотный текст, можно одновременно заполнить его строение, некоторые детали игры, а главное – скорее найти нужную аппликатуру, способствующую выполнению намеченных приёмов игры и штрихов. Очень важно также выделить в этюде все трудные места и поработать над ними отдельно. При таком методе работы над этюдом исполнителю легко будет выучить нотный текст. Очень полезно для установления точного ритма и темпа играть с метрономом. Он приучает играть ритмично и брать правильные темпы. Рекомендуются также чаще играть этюды под аккомпанемент. Это заставит исполнителя обратить внимание на ритмическую сторону, а также на ансамблевое звучание.

В процессе работы над этюдами необходимо тщательно оттачивать динамическую сторону исполнения. Если же не делать выразительную фразировку, даже хорошо выученный этюд будет звучать однообразно, неинтересно.

Домристу, как и каждому музыканту, поставившему перед собой цель научиться хорошо, играть, необходимо ежедневно совершенствовать технику исполнения. При этом нельзя ограничивать игрой художественных произведений. Нужно каждый день играть гаммы, арпеджио, а также упражнения и этюды.

Ежедневная, кропотливая и хорошо продуманная работа над гаммами, упражнениями и этюдами готовит музыканта к исполнению более сложных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М.: Москва 1992. -91с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М.: Музыка, 1965. – 272с.
3. Климов Е. Совершенствование игры на трёхструнной домре. М.: Музыка, 1992. – 119с.

Минигалеева Гульнара Вильдановна,
преподаватель по классу баяна
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РОЛЬ ШТРИХОВ В РАСКРЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЯНЕ

Художественный образ - особая форма отражения и познания. В музыке черты художественного образа заключаются в совокупности всех элементов музыкальной речи, её интонационно-мелодическим строем, выразительными особенностями метра, ритма, темпа, лада, гармонии, динамических оттенков, а также композицией музыкального произведения.

Для того, чтобы донести произведение до слушателя исполнителю необходимо владеть музыкально-выразительными средствами. В арсенале пианиста их много: динамика, темп, размер, артикуляция и т.д. Остановимся на таком понятии как артикуляция. Под артикуляцией понимается «искусство исполнять музыку и прежде всего мелодию, с той или иной степени расчлененности или связанности, искусство использовать в исполнении всё многообразие приемов легато и стакато» - пишет А.Браудо. К видам артикуляции относятся способы звукоизвлечения, которые реализуются в штрихах. Каждому штриху соответствует определенный знак, который указывает как надо играть ноту

Художественный образ имеет выход не в структуру нотного текста, а в личностную сферу исполнителя, когда сам человек становится, как бы продолжением музыкального произведения. Когда речь идёт о высоких мотивах обращения к музыке, то налицо эмоционально-эстетическая деятельность исполнителя. Это и есть музыкально-образное мышление.

Образное мышление ученика – это новообразование его сознания, которое предполагает принципиально новое отношение к музыкальной игре.

Музыкальный образ исполнителя – художника – это та обобщённая «картина» его воображения, которая «руководит» непосредственным исполнением через свои универсальные составляющие. Как в сочинении, так и в исполнении, решающее звено – интуиция. Разумеется, крайне существенны техника и рассудок. Чем более тонкие душевные переживания должен выявить исполнитель, тем более отзывчив и разработан должен быть его технический аппарат. Но пальцы будут молчать, если душа безмолвна. Рассудок необходим, чтобы досконально выявить каждую грань произведения.

Для качественной игры необходимо изучить произведение «изнутри». Значительное место в работе над произведением занимает анализ. Необходимо всё понять, ведь понять, это сделать первый шаг к тому, чтобы полюбить.

Нам педагогам необходимо всегда стремиться пробуждать чувства и желание к музыкальному исполнительству у учеников, тем самым обогащать их духовный мир, развивать эмоциональность и отзывчивость.

Особое место следует уделять штрихам. «Штрихи — это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно- смыслового содержания музыкального произведения

В живописи под «штрихом» понимают удачно найденный оттенок светотени, мазок кисти, в поэзии — это единственно нужное слово, в театре — образно-выразительная интонация в произнесении слова, жест, мимика, поза, в музыке — это качество (характер) извлекаемых звуков. Однако, несмотря на такое различие результатов (мазок, слово, звук), штрихи в различных видах искусства имеют и общую характеристику — все они являются результатом (продуктом) действий, а не самим действием.

Следует подчеркнуть особо, что штрихи должны отражать характер музыки, которая бывает торжественной, лирической, скорбной, повествовательной, шуточной и т.д.

Штрихи можно разделить на два вида: штрихи меха и штрихи пальцев.

Штрихи меха баянисты исполняют левой рукой за счет изменения характера движения меха. К ним относятся: мягкий штрих — деташе, твердый штрих — маркато, резкий штрих — сфорцандо, три вида портаменто, а также стаккато и тремоло мехом.

Штрихи пальцев исполняются за счет изменения характера работы пальцев. Сюда относятся все виды легато, стаккато (кроме мехового) и нон легато.

Если деташе создает впечатление певучести, то маркато сообщает звучанию максимальную четкость, выразительность. Особенно заметно значение штриха маркато при исполнении аккордовой фактуры в произведениях мужественного, оптимистического характера.

Сопоставив штрихи деташе и маркато, можно убедиться, насколько важно владеть ими и как необходимо уметь правильно избрать тот или иной штрих, в зависимости от содержания пьесы.

Martele — акцентированное стаккато. Способ извлечения данного штриха сходен с извлечением marcato, однако характер более острый. Рывки мехом выполняются коротким волевым движением левой руки:

Штрихам *marcato* и *martele* следует уделять больше внимания в работе, поскольку они являются важными выразительными средствами для баяниста. К сожалению, часто приходится слышать ровное, маловыразительное меховедение, в лучшем случае украшенное динамическими «вилочками», а мобильность при игре мехом различных приемов и штрихов отсутствует.

Legato – связная игра. Штрихи *legatissimo* и *legato* имеют очень широкое распространение. Штрих *legato* является важнейшим средством кантиленной игры. Поэтому им должен в совершенстве владеть каждый баянист, если он хочет, чтобы «пение» его инструмента не прекращалось, а звучание было ровным и плавным. Исполняемые этим штрихом народные песни звучат особенно хорошо. При игре *legato* пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет никакой необходимости, не следует с излишней силой давить на клавишу. Баянист должен запомнить с первых шагов обучения, что сила звука не зависит от силы нажатия клавиши.

Non legato – исполняется одним из трех основных видов туше при ровном ведении меха. Звучащая часть тона сокращается на половину. Этот штрих приобретает ровность именно в том случае, когда звучащая часть тона будет равна искусственной паузе, возникшей между звуками мелодической линии.

Staccato – острое, отрывистое звучание. Извлекается, как правило, замахом пальца или кисти при ровном ведении меха. В зависимости от музыкального содержания этот штрих может быть более острым, но в любом случае реальная длительность звучания не должна превышать половины ноты, указанной в тексте. Пальцы легкие и собранные.

Ясное слуховое представление штриховой палитры и забота о её разнообразии должны сопровождать работу над каждым музыкальным произведением. Кроме того, каждый штрих имеет множество градаций, которыми нужно уметь пользоваться в зависимости от интонационно-смыслового содержания того или иного отрезка музыкального материала. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

Задача педагога - научить ребенка относиться к музыке как к выразительному искусству, научить интонировать музыку, а на начальном уровне - прежде всего мелодию. Большое внимание следует уделить интонированию разнохарактерных мелодий — медленных и подвижных, песенных, танцевальных и маршеобразных, шуточных и печальных, суровых и светлых.

Уже в начальный период обучения, осваивая несложный репертуар, юный музыкант способен обнаружить некоторые сходные моменты в исполнении

различных произведений. В пьесах танцевального характера он улавливает четкость и ясность ритмической организации музыкального материала, отмечает важную функцию метра; в пьесах лирического характера его внимание привлекает напевность звучания, выразительность мелодической линии.

«Одна из главных задач педагога - сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели».

Разговаривая и рассуждая с учеником на равных, в то же время нельзя забывать, что перед нами ребенок, а ребенку свойственно конкретное мышление. Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приемах.

Сопоставления и сравнения нередко служат основой для вопроса и облегчают ребенку поиски ответа. Но и независимо от «метода вопросов» проведение аналогий или поиски различий между музыкальными явлениями наталкивают обычно ученика на размышления. Вводимые этим путем новые представления, понятия и образы становятся возбудителями фантазии. Музыкально-исполнительская педагогика пользовалась и продолжает пользоваться этим методом работы с учениками.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев, И. Методика преподавания игры на баяне. - М: Музгиз, 1960. - 156 с.
2. Гат, Й. Техника фортепьянной игры. - М: Музгиз, 1959. - 232 с.
3. Егоров Б. Баян и баянисты. В.6.-М.,1984. – 60 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. - М., Музыка, 2011. – 144 с.
5. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. — М. : Музгиз, 1983 – 92 с.

Мусина Регина Раисовна,

преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7

ЗАДАЧИ И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Прежде чем разобраться в специфике работы концертмейстера нужно в первую очередь выяснить, кто же есть такой концертмейстер? Понятие концертмейстер включает в себя: разучивание с солистами их партий, умение

контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Концертмейстер должен научиться быстро, осваивать музыкальный текст, охватывая комплексно трехстрочную и многострочную партитуру и сразу отличая существенное от менее важного.

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом.

Перечислим, какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в школе искусств: в первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста; владение навыками игры в ансамбле; умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами; знание правил оркестровки; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение переключать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора; умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры; знание основных дирижерских жестов и приемов; знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь

быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию; для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, желательны и немецкого, французского, языков, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках; знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гусях, балалайке, домре; умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации; знание истории музыкальной культуры изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального действия, причем, участником второплановым.

При всей многогранности деятельности концертмейстера на первом плане находить творческие аспекты. Необходимым условием творческого процесса концертмейстера является наличие замысла и его воплощение. Реализация замысла органично связана с активным поиском, который выражается в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа произведения, заложенного в нотном тексте и внутреннем представлении. Для постановки интересных задач в музыкально-творческой деятельности концертмейстеру обычно бывает недостаточно знаний только по своему предмету.

Необходимы глубокие познания в дисциплинах музыкально-теоретического цикла (гармонии, анализа форм, полифонии). Разносторонность и гибкость мышления, способность изучать предмет в различных связях, широкая осведомленность в смежных областях знаний - все это поможет концертмейстеру творчески переработать имеющийся материал.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст, не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до

конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выразить свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С.31
2. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-345.
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961.

Мухаметшина Венера Робесовна,
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РОЛЬ РОДИТЕЛЕЙ В ПОВЫШЕНИИ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Не стыдно чего-нибудь не знать, но стыдно не хотеть учиться. Есть такое высказывание у Сократа. С рождением ребенка папы и мамы автоматически становятся педагогами. Каждый родитель хочет, чтобы его ребенок с интересом занимался в школе. С приходом в школу начинается трудный период испытания ребенка не только необходимостью ходить в школу, правильно

вести себя, быть внимательным, но и необходимостью организации своего дня дома, в семье. Родители должны организовать его правильное отношение к учебной деятельности. Всем известно, что школьника нельзя учить, если он относится к знаниям без интереса, без положительной мотивации к учебе. Под мотивацией мы понимаем то ради чего учится ребенок. Что побуждает его учиться. Родители должны постоянно помнить, что человек не может длительное время учиться на отрицательной мотивации, порождающей отрицательные эмоции, нередко в начальной школе у некоторых детей на этой почве развиваются неврозы.

Для того чтобы повысить мотивацию родителям необходимо отучиться манипулировать детьми, им надо научить детей принимать на себя ответственность за свое поведение. Способности к музыке у всех детей разные, есть дети со средними способностями, но с хорошей мотивацией к учебе. Эти дети сильно переживают за оценки, долг родителей всегда поддерживать ребенка, и найти правильные слова.

Какова же причина спада мотивации к занятиям у подростков, это нечетко сформировано чувство будущего, для чего это нужно ему, отношение с учителем, непонимание цели учения, страх перед школой. Каждый родитель не должен это оставлять это без внимания, и обязательно разобраться в проблемах подростка. Что же сегодня побуждает ребенка ходить в музыкальную школу, делать домашнее задание? Прежде всего он ощущает себя как член коллектива и у него есть стремление к саморазвитию и самореализации. Современные родители ориентированы на идеалы, для них идеальный ребенок, развитый во всех отношениях ребенок. Задача взрослого состоит в том, чтобы не погасить стремление подростка к познанию в течении всего периода обучения, дополнять новыми эмоциями, идущими от содержания образования, формировать положительную мотивацию к учению, стимулировать, развивать ребенка, а главное интересоваться учебной работой ребенка. Дети лучше учатся, если видят интерес родителя и педагога. Особенно важна родительская поддержка и ситуация успеха. В большей степени интерес к определенному виду деятельности формируется в семье, дети берут пример с родителей. Учеба вряд ли относится к числу занятий, приводящих ребенка в восторг, особенно домашние задания, Родители должны и могут помочь дома ребенку, приобрести справочники, словари, развивающие программы, тематические игры, музыкальные игры и т.д. Главное без напряжения, без оскорбления и криков, в атмосфере свободы поддержки и веры в успех. Родители иногда завышают требования к ребенку, не учитывая его объективные способности, особенности умственного развития. Проецирование своих ожиданий на сына или дочку распространенная ошибка родителей. Высмеивание сравнение с

другими детьми, загоняют ребенка в ситуацию неудачи и неуспеха. Подавление личности и угрозы, физические наказания неправильные методы воспитания. Родители должны учить ребенка «не сдаваться» верить в себя и свои силы и тогда результат не заставит себя ждать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Готлиб А.М. Учение с увлечением - М.: Музыка, 1971.-94с.
2. Мильштейн Я.И. Вопросы теории воспитания музыканта.- М.: Музыка, 1983.-266 с.
3. Тимакин Е. М. Музыкальная педагогика и исполнительство.- М.: Музыка, 2009.-167с.

Николаева Ольга Сергеевна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ ВОСПИТАНИЯ СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТИ К КОНЦЕРТНЫМ И КОНКУРСНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЯМ УЧАЩИХСЯ ПО КЛАССУ ВОКАЛА ДШИ

*Да здравствует сцена, и счастье, и боль, и рампы огни, и любимая роль.
Да здравствует сцена, и слезы, и смех, и праздник, который с любовью мы дарим для всех.*
Руслан Алехно

Занавес. Ослепляющий свет софит. Ведущий объявляет номер и... Педагог замер в ожидании: что же будет дальше? Справится ли ученик, донесет ли все задуманное, состоится ли праздник встречи со зрителем? Это чувство знакомо каждому педагогу-музыканту. Ведь проблема стрессоустойчивости детей к сценическим выступлениям была, есть и будет актуальной как для начинающих исполнителей, так и для музыкантов со стажем. Стресс - понятие, введенное для обозначения состояния психического напряжения, обусловленного выполнением деятельности в особенно сложных условиях. Стрессоустойчивость- это определенное сочетание личностных качеств, позволяющих переносить стрессовые ситуации без неприятных последствий для своей деятельности, личности и окружающих. Формирование сценической стрессоустойчивости как умение преодолевать трудности, подавлять свои негативные эмоции, добиваться психологического комфорта в исполнительской деятельности является важным компонентом в воспитании профессионального вокалиста-исполнителя. В современных исследованиях стрессоустойчивость рассматривается как качество личности, состоящее из следующих компонентов: Психофизиологического качества (тип, свойства нервной системы); Мотивации (изменяя мотивацию, можно как увеличить, так и уменьшить эмоциональную

устойчивость); Эмоциональный опыт личности, накопленного в процессе преодоления отрицательных влияний экстремальных ситуаций; Волевого компонента, который выражается в сознательной саморегуляции действий; Профессиональной подготовленности к выполнению тех или иных задач (знание текста, мелодии, раскрытие образа и т.д.) Из всего вышеизложенного можно сделать вывод, что стрессоустойчивость качество непостоянное, значит его можно развивать психотренингом, привычкой к ежедневному напряженному творческому труду и различными видами деятельности.

Рассмотрим подробнее основные виды деятельности при подготовке музыканта к выступлению. Основополагающим этапом является профессиональная подготовка ребенка: знание текста, мелодии, штрихов, нюансов, фразировки, раскрытие образа, постановка сценических движений. Все должно быть доведено до совершенства. Само ощущение «чистой совести» исполнителя («я все выучил с предельной тщательностью») принесет ему уверенность в себе. Работа должна быть выполнена на все 150%.

Второй этап- обыгрывание и настрой на ощущение концертности. Обыгрывание- один из приемов психологической подготовки исполнителя постепенно приближающий к ситуации концертного выступления. Начинается он с самостоятельных занятий перед камерой телефона или планшета и заканчивается игрой в кругу семьи, друзей. Данный прием подготовки заставляет учащегося сконцентрироваться и активизировать все свои силы «здесь и сейчас». Обыгрывание программы выступления необходимо делать как можно часто и постараться достичь того, чтобы, говоря словами Станиславского трудное стало привычным, привычное –легким, а легкое-приятным. Этап обыгрывание не должен ограничиваться механическим воспроизведением заученного материала. Важным нюансом является психологический настрой ребенка. Его погружение в воображаемые условия, в которых будет проходить предстоящее выступление: сцена, зал, добрый зритель и, конечно же, состояние концертности. Концертность — это, прежде всего, внутренняя взволнованность, душевный подъем, ощущение праздничности момента, радости от встречи со слушателем. Над этим настроем необходимо работать. В этом состоянии выявляются многие проблемы («слабые места») как технические, так и психологические. Один ребенок во время стресса собирает и делает то, что педагог возможно и не ожидал, а другой ученик растеряет все. Важно объяснить ребенку, что с ним происходит. Ведь волнуются все исполнители, не смотря на возраст и опыт, так же, как и от «провалов» на сцене никто не застрахован.

Эффективным приемом в достижении победы над волнением и страхом является сказкотерапия. С ребенком сочиняется сказка, где главным злым

персонажем является Страх. Сюжет, ход сказки импровизируется, но конец всегда счастливый: Страх побежден и становится нашим другом и помощником. В заключении дети рисуют иллюстрации к придуманной сказке и портрет своего Страха. Преодоление своих страхов на этом этапе подготовки дает положительный эмоциональный опыт, необходимый исполнителю для эмоциональной устойчивости.

Не менее эффективная ролевая подготовка. Смысл этого приема заключается в том, что исполнитель, абстрагируясь от своих собственных личностных качеств, входит в образ хорошо ему известного музыканта, не боящегося публичных выступлений, и начинает исполнять как бы в образе другого человека.

Следующий этап предконцертный. Состояние оптимальной концертной готовности, включающий в себя физическое, эмоциональное и умственное состояние. Полноценный сон накануне концерта или конкурса, отсутствие мышечных зажимов, хорошая физическая подготовка, дающая ощущение здоровья, силы и хорошее настроение, прокладывают путь к хорошему эмоциональному состоянию во время выступления, и положительно сказывается на протекании умственных процессов, связанных с концентрацией внимания, мышления и памяти, так необходимых во время выступления.

Перед выступлением преподаватели распевают учащегося, подготавливают его к выходу на сцену. Строить свою работу с учеником педагог должен так, чтобы точка, «пик» исполнительской формы, была достигнута в нужное время и в нужном месте. Ведь часто бывает, что дети «перегорают» еще до выступления. Выбирая те или иные приемы психологической подготовки, необходимо учитывать индивидуальные особенности психики ученика. Сценическое волнение на всех действует по-разному. Чтобы успешно воздействовать на то или иное эмоциональное состояние, музыканту необходимо его осознать, дать ему название, оценить. Отчасти педагог выполняет функции психолога и должен не только владеть необходимой информацией, но и умело ее применять.

Заключительным этапом является этап рефлексии. С ребенком обсуждается выступление: что получилось, какие задачи не выполнил, что помешало. Даже если ученик потерпел «фиаско» необходимо найти то, за что можно похвалить ребенка и дать надежду и веру в свои силы. Ничего не происходит напрасно - все является подготовкой к следующей сцене. Не только успех, но и усилие заслуживает награды. А успех обязательно придет. Как гласит закон диалектики: количество переходит в качество. Главное для исполнителя – понять, что сценическое выступление и связанное с ним

самочувствие – это, прежде всего, радость от общения с публикой, творческое вдохновение и профессиональный рост.

Сцена наш друг, а встреча друзей это уже праздник!

ЛИТЕРАТУРА

1. Дрындин В.А. Самоконтроль и волевая регуляция как приемы, направленные на преодоление сценического волнения // Самарская государственная академия культуры и искусства. URL: <http://smrgaki.ru/8/4/1.htm> (дата обращения: 11. 12. 2012).
2. Земцова Т.Н. Влияние эстрадного волнения на качество публичных выступлений // Среднее профессиональное образование. 2010. № 1. С. 63–65.
3. Китаев-Смык Л.А. Психология стресса. Психологическая антропология стресса. М., 2009.
4. Психология совладающего поведения: Материалы Междунар. науч.-практ. конференции / Отв. ред. Е.А. Сергиенко, Т.Л. Крюкова. Кострома, 2007.

Никитина Светлана Германовна,
преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «Детская музыкальная школа №23» Советского района г.Казани

УЧИМСЯ – ОБУЧАЯ... ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

(Из опыта работы в классе фортепиано в ДМШ)

В искусстве, истинно великое часто рождается «не по правилам»

Альфред Шнитке

Методическая статья обобщает педагогический опыт долгих десятилетий.

Теоретическая часть статьи освещает следующие вопросы:

- универсальность музыкального образования
- о значении принципа раннего развивающего обучения
- о педагогике как о системном процессе поиска – творчестве

Известно, что музыка, как род искусства, является универсальной системой образования, имеющей воздействие на все стороны человеческой личности - от психофизиологической, до психической и духовной.

Великий князь – Алексей Ухтомский, изумительный учёный - философ говорил, что нет субъекта без объекта, ровно как и объекта без субъекта. Во всём мире прошла оптимизация образования, которая затронула 39 миллионов - просто слушателей! Такие цифры приводит в СМИ доктор биологических и филологических наук Т.В. Черниговская.

«Музыке нужно учить всех... и чем раньше, тем лучше...» - это можно услышать в многочисленных выступлениях педагогов - практиков как музыкантов, так и учёных. Именно музыка «делает» мозг человека более пластичным, затрагивая сотни миллиардов нейронов головного мозга, которые образуют сложнейшую нейронную сеть. Может быть музыка - это и есть вселенная, утверждает Т.В. Черниговская.

Известный пианист Евгений Кисин так писал о музыке И.С. Баха: «Ничего совершенней музыки Баха - не было... Это идеальный алгоритм кристальной математики и эмоций».

Выдающийся физик – А. Эйнштейн не расставался со своей скрипкой, называл её Линой (от слова *Violino* – итал.). Как полагает в своих догадках Т.В. Черниговская, - почему скрипка всегда была с ним...- «С помощью музыки учёный «переключал» свой мозг на другой регистр...»

Музыкальное образование является практически универсальным для образовательной деятельности любого направления. У каждого педагога в результате длительной практической деятельности выстраивается собственная стратегия образования в соответствии с близкими ему педагогическими принципами, методиками, идеями, взглядами. Их можно многократно пересматривать, корректировать, иметь свой индивидуальный подход. Опираясь на лучшее историческое наследие русской фортепианной школы - братьев А.Н. Рубинштейнов, В.И. Сафонова, И. Гофмана, А.Б.Гольденвейзера, Г. Нейгауза, нужны познания и традиционной системы образования – А.Д. Алексеева, А. Артоблевской, Л. Баренбойма, Е.Гнесиной и более современных авторов – Т. Юдовиной - Гальпериной («За роялем без слёз»), О. Геталовой, И. Визная (серия: «В музыку - с радостью»), Д.Кирнарской («Развитие музыкального таланта»), японских мастеров Шиничи Сузуки «Вращенные с любовью», Мисару Ибуки «После трёх уже поздно». Идеи этих работ дают новое дыхание и свежий материал профессиональной деятельности.

Мисару Ибуки - уникальная личность, основатель фирмы «Sony», основатель и директор Ассоциации раннего развития детей, директор организации «Воспитание талантов». Он выступает против традиционного подхода к обучению с точки зрения используемых методик. М. Ибуки четко ставит возрастной рубеж малыша - трёхлетний возраст. Почему? К трёхлетнему возрасту развитие клеток головного мозга у малыша завершается на 70 - 80%. Период детского возраста - от 0 - до 3х лет - самый активный в формировании связей между клетками головного мозга. Ибуки предлагает изменить не содержание, а способ обучения ребёнка, и огромное место он отводит музыке, (обучению на скрипке или фортепиано). Он предлагает использовать безграничные желания маленьких детей узнать всё, чего они не знают, и

считает, что самое главное - заинтересовать малыша, поскольку дети всё интересное считают правильным.

1. В российских государственных музыкальных школах нет отработанных методик столь раннего развития. В ДМШ считается возраст 5 - 6 лет - благодатное время для развития малыша. Главное, чтобы в систему воспитания и обучения были заложены **принципы развивающего обучения**, когда при усвоении всего комплекса знаний, умений, навыков используется система методов, направленных на активизацию познавательной деятельности. Когда знания не преподносятся в готовом виде, а добываются самим учеником в процессе практической работы.

О принципах и методах развивающего обучения имеется много материалов и в музыкальной педагогике. Это целое и большое «поле» творческой деятельности с учащимися подготовительных групп ДМШ, когда время занятий на творчество можно планировать более свободно.

Если в период начального этапа музыкального обучения максимально использовать методы развивающего обучения, инновационные технологии, направленные на личностное развитие, - можно сформировать крепкую основу для дальнейшего успешного обучения в ДМШ, для быстрой результативной адаптации в общеобразовательной школе. Мы живём в особом непростом интересном отрезке времени, отмеченным бурным ростом промышленных компьютерных технологий. Ежедневно нас окружает огромная информационная среда, порой очень агрессивная (теле - радиовещание, интернет пространство). И конечно, чему, как не искусству и музыкальному образованию, создавать благоприятный настрой, формировать позитивное мировосприятие и мышление. Именно музыка, занятие музыкальным искусством способно создать ту базу, здоровое зерно позитивного состояния человека, платформу для общего интеллектуального развития человечества, а также стать точкой опоры в педагогической системе нашего нового времени.

Не лишне упомянуть и тот факт, что в истории цивилизации, а именно - в Древнем Китае, чтобы попасть в высшую власть, надо было в обязательном порядке овладеть тремя навыками:

- искусством каллиграфии (т. е. уметь красиво писать)
- владеть навыками стихосложения (умение писать стихи)
- пройти обучение музыке.

О целях изучения музыки много интересного можно узнать у великих музыкантов - композиторов, и именитых педагогов, как – то – Р.Шумана («Жизненные правила для музыкантов»), В.Сафонова («Новая формула: пять заповедей учащегося»), И.Гофмана (Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре), профессора музыкальной психологии Д.Кирнарской.

Целью методов преподавания великого Антона Рубинштейна (если их только можно назвать методами) было вдохновить на то, чтобы играли музыку. Он говорил, что «сущность музыки целиком относится к области чувств. И потому, подход учащегося к музыке должен основываться на духовных качествах, а не на мускулах. Игра, по мнению Рубинштейна, «должна трогать душу».

2. Педагогика - всегда поиск и творчество. И в процессе занятий музыкой необходим индивидуальный подход к каждому ученику класса.

Основное назначение учителя - раскрыть потенциал ребёнка, сохранить его неповторимость предоставив ему максимальное развитие. Как писал В.А.Сухомлинский: «Самый лучший учитель для ребёнка тот, кто... духовно общаясь с ним, забывает, что он учитель, и видит в своём ученике - друга, единомышленника».

Очень важно участие учеников в публичных мероприятиях (классные и тематические концерты, праздничные, отчётные концерты, конкурсы разного уровня). Важно постоянное совершенствование техники пианиста, развитие художественного потенциала, открытие учеником новых граней звуковой палитры исполняемого. Потому о музыкальном образовании можно говорить как о непрерывном процессе, направленном на достижение более высокого уровня профессиональной и культурно - нравственной компетентности. Настоящий педагог - тот, который в соответствии со своим призванием, как и ученик, также постоянно находится в этом процессе. Поэтому, педагогу важно быть **самореализующейся личностью**, способной увлечь - зажечь ученика в своём творческом, учебно-познавательном процессе.

Десять причин, почему надо ребёнка отдавать учиться в музыкальную школу, читаем мы в трудах профессора, музыкального психолога – Д.К.Кирнарской:

- Играть - следовать традиции. Музыкае учили всех аристократов, русских и европейских

- Музыкальные занятия воспитывают волю, дисциплину

- Занимаясь музыкой, ребёнок развивает математические способности

-Музыка и язык – близнецы – братья... Играющие и поющие лучшие говорят, пишут, легче запоминают иностранные слова, быстрее усваивают грамматику.

-Музыка структурна и иерархична...как и компьютер... Не случайно фирма Microsoft предпочитает сотрудников с музыкальным образованием.

-Музыкальные занятия развивают навыки общения (коммуникативные навыки)

-Музыкальные занятия воспитывают детей, умеющих делать много дел сразу (то есть как бы «многостаночников»), т.е. обретается навык жить и мыслить в нескольких направлениях...

И один из выводов Д.Кирнарской о том, что наша профессия займёт и будет иметь не просто достойное, но и приоритетное место в системе образования.

Педагогика - всегда процесс вечного творческого поиска. Сам процесс занятия с детьми - долгий, многолинейный, требующий больших усилий и вложений. И очень индивидуализированный у каждого педагога.

Результаты этой работы могут проявить себя далеко не сразу. И если они есть, то ощущение большой и «малой» радости может наполнить педагога всецело!

3. В своей работе в формировании репертуара учеников класса, я использую методику таких уникальных педагогов - Т.Юодвиной - Гальпериной («За роялем без слёз!»), Г. Смирновой (сборники «Allegro». Фортепиано. Интенсивный курс. Тетради:1-20), О.Геталовой, И.Визная: «В музыку с радостью» и др., использую **свои сборники**, появившиеся в результате многолетней практической деятельности:

- Программа по предмету ОНМП («По ступенькам музыкальных знаний» -для подготовительных групп ДМШ, с нотным приложением - Хрестоматией, 1997)

- сборник: «По клавишам – друзьям». -Казань 2000 (как составитель редактор, учебное пособие для I класса ДМШ, педагогический репертуар)

- сборник: «Играем марш» Переложение для фортепиано в 4 руки. Репертуарная серия 3-5 кл. ДМШ. – Казань – 2005

- сборник: «Песни Войны и мира». К 75-летию Победы. Переложение для фортепиано. - 2020

-сборник: «Воспитание звуком». Учебное пособие по развитию голоса для детей 5-6 лет. - 2018

Появление последнего - плод более чем 20-летней работы с подготовительными группами ДМШ № 23. Этот сборник, включающий привлекательный песенный репертуар по развитию голоса (народные и детские песни, попевки...) я активно использую в своей практике с начинающими пианистами т.к. именно через пение - интонирование и доступное восприятие (синтеза) музыки (звука) и слова происходит естественное «включение» в начальный исполнительский процесс, обретение элементарных навыков образовательных технологий (звукоизвлечения, постановки рук). Через голос и игру ребёнок входит в сложный мир пианистических навыков.

Работа с детьми - всегда в значительной степени импровизация, требующая от учителя эмоциональной гибкости, артистизма, интуиции и многих других профессиональных качеств. Всякий раз педагог должен искать свои особые методы и приёмы обучения, прежде всего потому, что у детей разные темпераменты, характеры, способности, задатки. И в нас, истинных педагогах должен присутствовать педагогический оптимизм, бесконечный поиск в подходе к каждому музыкальному индивидууму..., и вдвойне – к одарённому ребёнку! Очень важно педагогу суметь сбалансировать **во времени** все фазы обучения, оценить психофизические, музыкальные и иные природные возможности.

Наши советско-российские педагоги преуспели в своих результатах работы и за рубежом в XXI в. Увлекательно и любопытно нотное издание М.П. Шаровой «Лёгкие пьесы для фортепиано, звучащие сложно» (Русская пианистка в Париже). Ноты для «заржавевших» пианистов. - Ростов-на-Дону «Феникс» - 2021г.

Профессиональный педагог, музыкальный блогер, автор образовательного сайта «Что играть» (www.чтоиграт.ru) преподаёт в частной музыкальной школе Франции - фортепиано взрослым и детям. М. Шарова много работает со взрослыми людьми, которые в своё время «не успели» или не смогли получить (в нужном возрасте) музыкального образования в силу тех или иных причин. Она делится музыкой, с помощью которой ей удаётся мотивировать обучение, интересными заметками, смешными случаями из своей практики. В сборнике предложены редкие пьесы для фортепиано с нотами, пояснениями, разбором технических задач.

Проследившая свой путь педагога в образовательной системе ДМШ (более трёх десятилетий), я безусловно опираюсь на **базовые** общеразвивающие общеобразовательные программы по учебному предмету: Фортепиано (8,7,5,4 года обучения) с их обширным репертуаром по соответствующим жанрам и формам: полифония, крупная форма, пьесы, ансамбли, с учётом технических задач (по классу) и контролем умений, знаний и навыков.

Важнейшая **цель** общеразвивающих образовательных программ в области музыкального искусства по инструменту «Фортепиано» заключается в содействии воспитанию разносторонней, эстетически развитой личности, вовлечённой в широкий культурный контекст, активно участвующей в социокультурных процессах, а также обеспечение развития творческих способностей и индивидуальности учащегося, овладение и начальными базовыми навыками игры на инструменте, воспитание устойчивого интереса к самостоятельной работе в области музыкального искусства.

Общеразвивающие программы (разные по количеству лет) реализуются с целью привлечения к различным видам искусств **наибольшего** количества детей, в том числе не имеющих необходимых творческих способностей для освоения предпрофессиональных программ, а также для обеспечения возможности выбора детьми образовательного направления на любом этапе обучения.

Сам процесс занятий детьми музыкой подразумевает пластичность развития мозга человека. Мозг музыканта, как отмечают ученые -исследователи (не обязательно профессионального), - ювелирно –настроенный инструмент, в котором задействовано гораздо большее количество сложнейших нейронных связей, в отличие - от не музыканта. И эстетическое воспитание учащихся следует рассматривать как одно из приоритетных направлений в современном образовании в деятельности ДМШ.

Значительные изменения во всех сферах современной жизни и связанное с ними состояние музыкального образования требуют поиска новых методов, форм обучения, корректировки его содержания. Без потребности к самовыражению и способности к творчеству невозможно существование человеческого общества, его развитие.

Многолетний опыт педагогической работы, изучения проблемных звеньев современного образования дают основание полагать, что очевидно, - будущее за теми методами и формами обучения, которые строятся на творчестве во всех формах его проявления. Без этого невозможно общение с искусством, изучение его. Невозможно и воспитание компетентного слушателя, ценителя музыки, что также является важнейшей задачей в системе музыкального образования.

Сам процесс изучения и интерпретации музыкального произведения в исполнительском классе по своей сути - уже творческая деятельность. Творчество рождает - делает человека личностью, способной не только изменить мир к лучшему настоящему, но и создающей будущее. В этом очевидно и состоит высший смысл искусства.

Рассмотренные в статье некоторые теоретические представления могут послужить неким **ориентиром** в дальнейшей работе педагогов – музыкантов - психологов по изучению эффективности различных способов, методов и приёмов обучения, способствующих развитию творческого потенциала обучающихся средствами музыкально - слуховой деятельности.

Постепенное накопление слуховых впечатлений, творческого опыта, багажа теоретических знаний, положительных эмоций, обеспеченное непрерывностью педагогического образовательного процесса, реализует

установку всего музыкального обучения на воспитание многогранно развитой творческой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы фортепианной педагогики Вып. 4.- М.,1976
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961
3. Дополнительная общеразвивающая общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Фортепиано» /7 лет/. – М., 2020 (ДМШ им. В.Ф. Одоевского)
4. Искусство и Образование №1 (III) 2018
5. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. - М. Таланты - XX в., 2004
6. «Музыка в школе». - №3,4,5, - 2021
7. Музыкальное искусство и образование Том 9 2021 №4
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1982
9. Сафонов В.И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано. – СПб.: Планета музыки, 2019
10. Черниговская Г. Лекция музыка и мозг. [Электронный ресурс]. - 2020
11. Шарова М. Лёгкие пьесы для фортепиано, звучащие сложно. - Ростов н/Д: Феникс, 2021
12. Юдовина - Гальперина Т.Б. За роялем без слёз, или я - детский педагог. - Предприятие Санкт-Петербургского Союза художников, 1996

Николашина Анна Валерьевна,
концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ДЕТСКОГО ХОРА. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Хоровое пение на протяжении столетий было наиболее действенным видом массового музицирования. Передовые русские музыканты видели в пропаганде хорового пения основное средство эстетического воспитания и просвещения народа. Замечательной традицией отечественной хоровой культуры было пение с детских лет в хорах.

Концертмейстер исполняет произведение со своими партнерами на концертной площадке, работает с ними на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с солистами художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи ансамблевого исполнения.

Репетиционная работа в хоре строится на принципах единоначалия. Главной фигурой здесь является дирижер, а его партнером и непосредственным помощником – концертмейстер. Успешность хоровых занятий зависит от творческой инициативности каждого из партнеров – хорового коллектива, дирижера и концертмейстера.

Неотъемлемым качеством хорошего концертмейстера является умение слушать и слышать. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации музыкального произведения, поэтому необходимо чутко реагировать на все указания дирижера, чувствовать настроение хорового коллектива, проникаясь его задачами и трудностями.

При совместном исполнении равно необходимо и умение увлечь других своим видением музыкальных образов, переживаниями, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний. Это относится к творческой работе аккомпаниатора и дирижера над созданием художественного образа. Если дирижер непосредственно работает над хоровой партитурой, приемами звукоизвлечения, вертикалью, дыханием и фразировкой, концертмейстер, помогая ему во всех деталях, всегда несет ответственность за передачу настроения исполняемого произведения. Часто случается, что партия фортепиано призвана передать настроение музыки еще до того, как вступил голос. То же относится и к фортепианным интерлюдиям и постлюдиям, которые как бы «договаривают» то, что недосказано в стихах и мелодии голоса. Здесь необходимо умение играть свободно, выразительно, не торопясь, гибко, т.е. умение пользоваться *rubato*, строго контролируя при этом темп и ритм.

Концертмейстер должен уметь держать установленный на репетициях темп каждого из исполняемых произведений, помнить, какой темп наиболее удобен для хористов, уметь при необходимости легко переключаться на новый темп, помогая дирижеру и ведя за собой хор, обладать твердым чувством ритма.

Концертмейстер обращает внимание на свои мышечные действия, на педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом, звуковедением в вокальной партии; ансамблевое же внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Совершенствование этого многоплоскостного внимания требует напряжения всех духовных и физических сил.

Творческий союз хор – фортепиано объединяет силы с различными динамическими возможностями. Это зависит в первую очередь от фактуры хоровой и фортепианной партии. Важной задачей аккомпаниатора является нахождение правильного звукового баланса между вокальной и инструментальной партией. Он должен всегда слышать вокальную партию сквозь звучание своего инструмента и также воспитывать у хористов внимательное

отношение к фортепианному сопровождению как важнейшему фактору создания художественного образа произведения.

Одним из аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Исполнитель, впервые видящий незнакомый нотный текст, должен мысленно определить основную ладо-тональность, темп, размер, общий характер произведения; представить себе основной тип изложения и ведущий ритмический рисунок, заметить моменты смены фактуры и ключевых знаков. При чтении с листа допускается некоторое упрощение нотного текста, не искажающее музыкальное содержание произведения.

Хорошему чтению с листа способствует знание стиля композитора, школы, страны, эпохи. Оно подразумевает представление о совокупности наиболее употребляемых выразительных и технических приемов, свойственных этому стилю или отдельному композитору.

Немаловажно также для концертмейстера умение читать хоровые партитуры и транспонировать нотный текст в удобную для хора тональность, так как не всегда имеются необходимые тесситурные возможности для исполнения произведения в тональности оригинала.

Аkkомпаниатору очень важно бережно относиться к слову, чутко реагировать на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове, в стихах. Ему нужно «вжиться» в песню, как и певцам, внешний вид его, выражение лица должно соответствовать общему эмоциональному настрою произведения.

Работа концертмейстера в хоровом классе имеет ряд особенностей, которые связаны со спецификой хорового исполнительства. Это и присутствие дирижера, руководящего репетициями, и различные тембровые и динамические возможности каждой хоровой партии и, конечно, тот факт, что вокальная партия непосредственно связана со словом, стихотворным текстом. Для успешной концертмейстерской деятельности желательно быть знакомым с азами дирижирования, дирижерским жестом, иметь навык работы с хором при первоначальном разучивании партий.

На занятиях хора нужно быть особенно внимательным к состоянию здоровья учащихся, так как звукоизвлечение у вокалистов происходит из собственного «живого» инструмента и полностью зависит от внутреннего состояния певца. Также необходимо учитывать возрастные особенности учеников. Уже, начиная с 12 лет, девочек бурно развиваются физически и эмоционально. Расширяется диапазон их голосов, активнее включается в работу грудной резонатор, ярче выявляются тембры.

При распевании важно добиться единого ансамблевого звучания, закрепить реакцию на дирижерский жест, работать над правильным дыханием. Концертмейстер использует те распевки, которые дает хору педагог.

Хоровые занятия строятся по-разному в зависимости от способностей детей, их продвинутости, состояния певческого аппарата. Можно работать над произведением по отдельным кускам, потом соединяя их, но часто бывает целесообразно дать возможность исполнить все произведение целиком, после чего указать на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

Если хористы творчески активны, можно пройти за урок несколько произведений. Количество пройденных сочинений зависит от уровня их трудности, от степени завершенности работы над ними, от терпения, внимания учащихся, от состояния певческого аппарата, к которому нужно относиться очень бережно, особенно если дети не имеют достаточной певческой подготовки.

Одной из серьезных проблем для хористов часто является ритмическая сторона исполнения. Они недостаточно осознают, что музыка вне ритма не существует, что ритмическая четкость, ясность определяет ее смысл, характер. Поэтому концертмейстеру необходимо отучать хористов от небрежного отношения к ритму, объяснять выразительное значение точек, пауз, фермат и т.д., чтобы они стали необходимой принадлежностью исполнения музыки. Ученики могут считать вслух, дирижировать, чтобы осознать, почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности.

Педагог и концертмейстер, работая над выразительным произнесением текста, дикции, должны уметь разбудить у учеников фантазию, воображение, помочь проникнуть в образное содержание произведения и использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Для правильного прохождения произведения очень важно, чтобы хористы привыкали слушать не только себя, но и фортепианное сопровождение, чтобы они поняли, что партия рояля не фон, а очень важная часть той музыки, которую они исполняют. Поэтому необходимо обращать внимание на некоторые паузы, гармонические модуляции, отдельные аккорды, интервалы, объяснять неожиданно появляющиеся знаки альтерации, как в вокальной строчке, так и в аккомпанементе.

Концертмейстер помогает также педагогу и в выборе хорового репертуара. Используя свои знания в области хоровой музыки, он может подсказать и посоветовать то или иное произведение. Здесь могут быть переложения для детских хоров русских и зарубежных авторов, народные песни, современные и

джазовые произведения. Большой интерес представляют также хоровые переложения инструментальной и вокальной музыки.

Являясь помощником педагога, концертмейстер не только учит с хором репертуар, но и в значительной мере помогает учащимся усваивать указания преподавателя. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее взаимопонимание между ними и даже «рабочая терминология» у них становится общей.

Знание специфических певческих проблем и задач должно органично войти в сознание каждого концертмейстера, работающего с детским хором. Стать хорошим хоровым концертмейстером может лишь тот, кто понимает всю сложность и многообразие этой профессии и по-настоящему любит хоровое искусство.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Баринаева М.Н. Очерки по методике фортепиано: учебное пособие. СПб.: Лань, 2018. 192 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 11-й. М.: Музыка, 1988. С 184 - 200
3. Доливо А.Л. Певец и песня. М.- Л.: Госмузиздат, 1948. 250 с.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность //Музыка в школе. 2001. № 2. С.38-40

Нурмухаметова Айгуль Маратовна,
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

Публичное выступление – ответственный момент в жизни каждого музыканта (будь то учащийся или педагог, мастер или новичок). Концертное исполнение является важнейшим, ответственным, завершающим этапом подготовки артиста, когда на суд публики выносится результат его напряженного, многочасового, нескольких месяцев, творческого труда. В большинстве видов деятельности результат работы напрямую зависит от количества и качества затраченных сил, усилий, времени человеком. Человек тратит умственную и физическую энергию время, но знает, что результаты его работы, труда будут соответствующими тому, сколько он вкладывает. Но в музыкальном исполнительстве результат ежедневных, титанических часов,

месяцев может не оправдаться, если психологическая организация человека в ответственный момент даст сбой. Если артист не справится, не совладеет со своим состоянием на сцене, то выступление может обернуться провалом.

Какие же меры, способы можно предложить для преодоления, сведения к минимуму негативных последствий сценического волнения?

1. Очень важно выходить на сцену с «чистой совестью». Если у выступающего перед игрой есть сомнение по поводу или одного из пассажа, или какого-то определенного места, если есть ощущение, что он недостаточно занимался, то, скорее всего, волнение будет достигать наивысшей точки остроты и выступление может быть крайне неудачным. Для преодоления данной причины необходимо, чтобы и педагог, и учащийся были полностью уверены в полной готовности произведения и(или) программы выступления.

2. Частота и регулярность выступлений. Предусмотрительный педагог старается максимально увеличить число публичных выступлений для своих учащихся, организуя всевозможные концерты. Сюда же необходимо отнести и соблюдение концертного этикета: удобная концертная одежда, выход к роялю, поклон, ко всему этому ритуалу нужна специальная психическая адаптация, особенно у обучающихся, это позволяет учащимся чувствовать себя более комфортно в будущем и значительно повышает их артистизм. С целью повышения самооценки рекомендуется также эпизодическое включение ученика в концертную программу с произведениями заниженного уровня сложности. А детям с повышенным уровнем сценического волнения важно сокращать время нахождения в стрессовой ситуации, то есть стараться таких учащихся ставить в начале концертных программ.

3. Очень важный фактор успешного выступления- проигрывание произведения на сцене несколько раз, так называемое «обыгрывание» программы.

4. Исполнение масштабной программы (особенно для учащихся переходного возраста). Как это ни странно звучит, но именно большую программу с точки зрения сценического самочувствия играть легче, чем одно-два произведения.

5. Уровень сложности произведений, исполняющихся первыми в большой программе, должен быть на порядок ниже уровня сложности остального репертуара, изучающегося в это же время. На первом этапе без заметных потерь будет сыграно только то, что давно и прочно автоматизировано, то есть произведения, с которыми учащийся легко справляется. А в последних произведениях программы может быть произведение «на грани» возможностей, есть шанс исполнить его удачно.

6. Существенное место в голове, вызывающее чрезмерное волнение занимает боязнь забыть текст. Память необходимо постоянно развивать и укреплять. Надо просить играть произведение на память с разных мест, играть по фрагментам, в полифонической структуре исполнять без нот отдельно каждый голос, развивать конструктивно-логическую (зрительную) память и стараться избегать механической (слухомоторной) памяти. Еще один, более сильный способ застраховаться от потери текста – это представлять не только звучание (слуховое представление), но и расположение рук на инструменте (зрительное представление), и тактильные ощущения. В таком виде работы постоянно происходит «затуманивание» текста. В этот момент не нужно бежать к инструменту (скорее всего это удастся, но не даст 100% гарантии от забывания текста). Необходимо взять ноты и восстановить текст без инструмента, таким образом, исполнитель укрепит отдельные эпизоды, которые, скорее всего, выучены, но не до конца осознанно. Естественно, таким способом необходимо проверять свой текст задолго до выступления, а не перед выступлением.

7. Надо уметь ошибаться. Уметь санкционировать (признавать правильным) любые неожиданности, уметь на ходу выйти из положения, будто случившееся было так задумано. И в принципе, любой промах на сцене, надо учиться игнорировать. Скрипач Абрам Штерн говорил: «Если ты хочешь чему-нибудь научиться, не бойся ошибаться. Это ошибки хирурга смертельны, а ты – не хирург».

8. Игра с помехами помогает подстраховаться от случайностей. Играть в медленном темпе, можно попробовать даже с закрытыми глазами, при этом следить за ровностью дыхания и мышечной свободой. На уроках помехой может послужить психотравмирующее слово-восклицание («что это было?», «кошмар» и тому подобное) во время исполнения программы. Учащийся в такие моменты не должен ошибаться и останавливаться. В качестве помехи можно использовать неожиданные звуковые шумы: скрип двери или стула, шуршание бумаги и другое.

9. Чтобы справиться с острым волнением, связанным с мыслью о неизбежности начала выступления, представить себе, что вы только что сыграли произведение до конца и теперь вам надо сыграть его снова. Это совет от опытного концертмейстера Евгения Михайловича Шендеровича.

10. Уметь рационально использовать ограниченное время репетиции в зале: проверить высоту сиденья, включить полное освещение, открыть крышку рояля, разобравшись в акустике, внести в игру учащегося необходимые поправки по динамике, артикуляции, педали. Познакомиться и подружиться с роялем. Не фиксировать внимание на негативных качествах инструмента, рояль

от этого лучше не станет. Наоборот, помочь ученику разобраться в характере нового для него рояля и приспособиться к нему. Особого внимания требует педаль. Какова она? Легко или с усилием берется? Каков педальный люфт?

11. Педагог не должен делать замечания перед выступлением, запугивать и критиковать его игру, блистательного успеха также не стоит обещать. Наоборот, внушить учащемуся, что он за него спокоен и доволен его игрой.

12. Не принимать никакие препараты. Можно принять около 5 кусков сахара с водой за 10 минут до выступления: сахар разглаживает гладкую мускулатуру, кровь нормально циркулирует и человек себя хорошо чувствует: не тошнит, отсутствует туман в голове, ватные ноги.

13. Не стоит позволять ученикам слушать перед собственным выступлением игру других участников. В этом отношении Святослав Рихтер был категоричен: «Правило: никогда не надо слушать перед собственным выступлением - это приводит к катастрофам». Не общаться с другими участниками, особенно которые уже отыграли, не общаться с «сочувствующими и соболезнующими», которые могут задавать совершенно лишние вопросы исполнителю: «Ну ты как, волнуешься?» и тому подобное.

14. Совет от Ямпольского Абрама Ильича (советский скрипач и педагог)- «Не играй лучше, чем ты можешь». Настроить себя на то, что ты никого не поразишь, но сыграешь, как ты можешь. Не поражать, а музицировать. Думать о музыке, постараться донести ее до слушателя.

15. Еще один совет для педагогов. Перед выступлением попросить ученика обязательно (о-бя-за-тель-но!) выделить в таком-то аккорде басовый звук, или наоборот, вершину, или мягко начать такую-то фразу, или наоборот, закруглить. Тогда юный артист выходит на сцену озабоченный тем, чтобы выполнить данное педагогом указание. Это помогает избавиться от лишних волнительных мыслей и сосредоточиться на предстоящей игре.

Очень мало внимания уделяется проблемам, связанным с волнением, в детском возрасте. В основном все исследования ориентированы на профессиональных исполнителей высокого ранга. Поэтому педагог должен помочь учащемуся накопить собственный сценический опыт. В связи с этим необходимо, чтобы преподаватели сами обладали опытом концертной деятельности, пусть даже небольшим, и могли поделиться со своими учащимися ценными советами и случаями из собственного опыта. Не нужно добиваться полного спокойствия, вовсе нет. Ведь волнение – обязательный спутник концертного выступления, которое повышает эмоциональный тонус исполнителя, дает творческий подъем и раскрывает индивидуальность артиста. Музыкант в момент исполнения испытывает иллюзию авторства, когда

начинает казаться, что музыку, которую играешь, сочинил ты сам. И только на сцене, в публичной деятельности рождается искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / М.:Классика XXI, 2006. - 156 с.
2. Корыхалова Н. За вторым роялем / Спб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. -552 с.
3. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / М.: Планета музыки, 2018. -192 с.

Исламова Елена Валентиновна,
преподаватель по классу скрипки I квалификационной категории
МБУДО «ДМШ №3», город Набережные Челны

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ИГРЫ НА СКРИПКЕ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

конспект открытого урока

Тема: «Формирование навыков игры на скрипке в младших классах»

Форма урока: индивидуальная

Учащийся: Фасхутдинова Самира, 1 класс

Тип урока: комбинированный

Цель: Освоение основных приемов игры на скрипке и их применение в сольном и коллективном исполнении.

Образовательные задачи:

-сформировать у учащегося умения и навыки игры на музыкальном инструменте при изучении гамм и этюдов;

-провести работу над навыками чистого интонирования и слухового контроля, обучающегося в сольной и ансамблевой игре.

Развивающие задачи:

способствовать:

-развитию процесса обучения эффективным и рациональным;

-развитию творческого воображения учащегося;

-развитию познавательной активности учащихся и позитивной мотивации к обучению в ДМШ и ДШИ;

Воспитательные задачи:

способствовать:

-воспитанию эмоциональной отзывчивости;

-воспитанию к проявлению упорства и настойчивости в занятиях, силу характера, умение преодолевать себя, добиваться результатов;

- воспитанию бережного отношения к звукоизвлечению;
- привить интерес к изучению и исполнению музыкальных произведений;

Ожидаемый результат занятия:

- обучающийся, имеющий представление об основных технических требований данного класса, о различных приёмах при владении техническим и художественным комплексом.

Время проведения занятия: 40 мин.

Тип занятия – урок комплексного применения знаний.

Основные термины, понятия – штрихи: деташе, легато, мартле; фразы, кульминация, характер музыки, динамические оттенки.

Методы обучения: практично-ориентированные, словесные, наблюдение, наглядные.

Оборудование: дидактический материал, нотный материал, ноутбук, экран, 2 скрипки. Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

Технология построения занятия:

Структура учебного занятия:

1 этап: организационный.

2 этап: основной.

3 этап: закрепление знаний и умений, усвоение новых действий.

4 этап: оздоровительный.

5 этап: закрепление новых знаний.

6 этап: итоговый.

7 этап: рефлексивный.

8 этап – информационный (Д/З)

Использованная литература

Ход занятия:

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить инструмент, настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание.	Приветствие, определить цель урока
II. Изучение нового материала		
2.	Разыгрывание Цель: настроить аппарат учащегося к работе. Задачи: -развить навыки игры в штрихах detashe, legato, martele; -добиться легкой игры -формировать быстроту движения пальцев	Подготовка игрового аппарата: упражнение Плечики, Голова-шея Упражнение «Зарядка» на «РЕ», «ЛЯ» струнах: контролировать интонацию, свободу и легкость рук. Гамма Ре мажор в одну октаву, штрих деташе, 2 легато, мартле. Активный штрих, ритмически точно, выверено, контролируем «игровую точку».

3.	Работа над репертуаром: Н.Бакланова «Этюд» Цель: чистое интонирование, плотное красивое звукоизвлечение, работа в ансамбле. Задачи: -работать над навыками чистого интонирования и слухового контроля обучающегося в сольной и ансамблевой игре. - воспитать проявление упорства и настойчивости в занятиях	Для чистого исполнения и подготовки к игре в ансамбле, используем дуэты Н. Баклановой. Проигрываем упражнение № 22, работаем над каждой фразой, применяя навыки и умения, которые были получены в работе над гаммой.
4.	Работа над репертуаром: М. Качурбина «Мишка с куклой» Цель: нахождение основных моментов дальнейшей работы на данном этапе разучивания произведения.	Учащийся с педагогом определяет, на какой стадии разучивания находится произведение. Учащийся исполняет пьесу, используя навыки игры штриха «мартле», добываясь яркую острую атаку вначале – паузу – и резкое угасание звука. Определяем дальнейшие задачи работы: - работа над интонацией; особенно проследить за «4» пальцем; - работа над сменой смычка и сменой струн; - работа над динамикой.
5.	Физкультминутка Цель: разрядка, выправление осанки, смена положения корпуса.	Учащийся выполняет упражнения стоя: Упражнение «Буратино» Упражнение «Деревце»
6.	Работа над репертуаром: Т.Романова «Муха-Цокотуха» Цель: разучивание произведения с выполнением динамических оттенков, штрихов, точной интонации.	Особое внимание следует нацелить на характер исполнения: на мягкую атаку звука, распределением смычка, ведением его, а также над штрихом легато-сменой смычка и струн. Ученица должна показать контраст фраз, динамику, характер произведения.
7.	Закрепление учебного материала Цель: Подведение итогов проделанной работы. Задачи: Обсуждение положительных и неудачных моментов исполнения	Проигрывание пьес от начала до конца, как на концерте. В этом пункте работы производится совместный анализ исполнения. Обговорить и проанализировать цель: освоение основных приемов игры на скрипке и их применение в сольном и коллективном исполнении; обсудить, что получилось, а над чем еще предстоит работа.
8.	Задание на дом	Еще раз обратить внимание на интонацию, штрихи, качество звукоизвлечения в штриховой технике, а также на динамику. Закрепление пьес и упражнений: попросить, чтобы ребенок нарисовал героев пьес, которые играл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакланова Н. Пятнадцать мелодических этюдов. Двадцать упражнений-вариаций (для скрипки без сопровождения), 1980г.;
2. Пудовочкин Е.В. «Светлячок», Спб., 2005 г.;
3. Родионов К. «Начальные уроки игры на скрипке». Москва «Музыка» 1993 г.
4. Романова Т.Е. «Скрипка, скрипочка моя», г.Алматы, 1998 г.
5. Сосина С.Ю. Т. И. Шевченко «Разноцветные песенки», г.Северск, 2006 г.;
6. Шальман С. - Я буду скрипачом. 33 Беседы с юным музыкантом. 1987 г.;

7. Юный скрипач - вып. 2. - Ростов н/Д: Феникс 1997.
8. Якубовская В. Начальный курс игры на скрипке. - Л.: Музыка, 1983.

Панкова Наталья Владимировна,
преподаватель хореографических дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПРЫЖКИ В СТАРШИХ КЛАССАХ, ТЕХНИЧЕСКИЕ СЛОЖНОСТИ И ИХ ПРЕОДОЛЕНИЕ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Классический танец одно из главных выразительных средств балетного искусства. Представляет собой исторически сложившуюся, упорядоченную систему танцевальных движений, которая формировалась на протяжении многих веков и у многих народов.

Важное место в классическом танце занимают прыжки. Они позволяют в полной мере показать полёт движения, самого разнообразного и стремительного. Чтобы прыжки получились достаточно грамотными, нужно провести большую работу у станка и на середине зала над такими разделами классического танца, как устойчивость, координация и выворотность. Наряду с этим техника исполнения прыжков имеет и свои исполнительские приёмы. Один из таких приёмов носит название элевации, которая позволяет прыгать эластично, мягко, высоко и точно. Элевация в собственном смысле слова есть взлёт- человек отделяется от земли и делает высокий прыжок по воздуху. Кроме этого, нужно, чтобы элевация была танцевальной. Для этого необходимо к прыжку присоединить баллон. Под баллоном подразумевается способность танцовщика сохранить в воздухе позу и положение, свойственные ему на земле. Танцующий должен как бы замереть в воздухе.

Прыжок зависит от силы мускулатуры ног, эластичности и крепости связок ступни и коленей, развитого ахиллова сухожилия, крепости пальцев ног и в особенности от силы бедра.

Самое же главное- перед всяким прыжком сделать demi- plie. Так как главным фактором подачи силы при отделении танцующего от пола служит ступня, необходимо при выработке прыжка обращать особое внимание на правильное demi- plie, т. е. не отделять пяток от пола.

В момент прыжка, если прыжок делается двумя ногами, следует держать ноги напряженно вытянутыми в колене, подъёме и пальцах. Если же он делается на одну ногу, другая принимает требуемое позой положение, причём надо, строго соблюдать выворотность верхней части ноги и стройность спины,

т. е. не выпячивать ягодиц. После прыжка ноги должны коснуться пола сначала носком, затем плавно перейти на пятку и опуститься на demi-plié, после чего вытянуть колени. Нужно стремиться, чтобы в момент отталкивания от пола с plié сохранить одновременность броска работающей ноги и толчка опорной, подтянуть корпус (что способствует увеличению прыжка), оказать помощь руками и ощутить собранность всего тела перед прыжком, в момент прыжка и в его заключении на demi-plié.

Все новые прыжки необходимо разучивать в медленном темпе. Темп ускоряется по мере усвоения движения. Темпы, устанавливаемые для прыжковых комбинаций, сохраняются до конца фразы, даже если комбинация состоит из маленьких и больших прыжков. Музыкальное оформление играет здесь значительную роль, так как музыкальный рисунок должен подчеркивать различный характер прыжков.

Если учащиеся не в достаточной мере готовы исполнять законченный вид прыжковой комбинации, то стоит оставить прыжок в чистом виде, не разбавляя его дополнительными прыжками и танцевальными элементами. Так как, лучше сделать повторение самого прыжка несколько раз подряд, чем погнаться за красивой комбинацией и потерять методику правильного исполнения прыжка. В дальнейшем, когда этот материал будет усвоен, можно добавить различные элементы для придания комбинации танцевального и законченного вида.

При проучивании более сложных прыжков в старших классах, не редко приходится возвращаться лицом к палке, для того чтобы танцующие могли вспомнить более детальный методический расклад подготовительных упражнений или прыжков, для исполнения нового на основе пройденного материала. Прыжок-это сложный и последовательный процесс. В связи с этим необходимо тщательно соблюдать методику исполнения и проучивания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца, Л-М-2007г.
2. Русский балет: Энциклопедия, М-1997г.
3. Тарасов Н.Классический танец, М.: Искусство, 1981г.

Прилукова Анастасия Андреевна,
преподаватель по классу хореографии,
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ОСНОВА ВСЕХ СЦЕНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ

Классический танец- исторически сложившаяся устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, сформированная на протяжении многих веков у многих народов.

Термин классический танец возник в России в конце 19 века в результате обособления отдельных видов танца. Произошло разделение танцовщиков на классических и характерных. Постепенно термин вошел в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины «серьезные, благородные».

Для возникновения танцевального искусства имели значение две главные предпосылки. Первая - эмоционально-физиологическая, вторая – познавательно-практическая. Танец способен активно влиять на настроение, возбуждать чувства радости, уверенности, силы. В этом заключаются эмоционально-физиологические причины желания танцевать, двигаться. Эмоционально-физиологические предпосылки танца присущи человеку от рождения.

Классический танец, который еще называют балетом, в сравнении с древними танцами, достаточно молодой вид искусства. Термин «балет» появился в конце XVI века (от итальянского balletto — танцевать). Балет возник около четырехсот лет тому, в эпоху Возрождения. Его родиной принято считать Северную Италию. Искусство классического танца было обязательным для знатных людей того времени, ему обучались с самого детства, нанимая специальных учителей – танцмейстеров.

Классическое направление в хореографии актуально не только в специализированных заведениях, но и во всем мире. Изучение осуществляется в рамках коллективов по художественной самодеятельности, а также в культурных институтах, где осуществляется подготовка артистов для различных танцевальных номеров и упражнений. Существует мнение, что классический танец выступает в качестве базисной подготовительной основы для освоения этого направления в целом. Также классические танцы имеют отношение к составу курса подготовки актеров, поэтому применяются в целях оттачивания координации и пластики.

Теория и практика классического танца играет важную роль в становлении таких видов спорта, как художественная гимнастика, спортивное

гимнастическое направление, фигурное катание, синхронное плавание. Благодаря этому движения спортсменов становятся более отточенными, четкими и плавными, и оснащаются особыми акцентами, ритмами, правилами.

Основываясь на многовековом опыте, школа классического танца выработала такие критерии эстетики движения, которые можно считать отправной точкой для понимания всех видов хореографии: народного - сценического танца, танца в музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, в кино, некоторые современные виды хореографии базируются на элементах классического танца. Исполнительская техника классического танца используется даже в отдельных видах спорта, таких, как: фигурное катание, гимнастика, акробатика.

Современная хореография характеризуется разнообразием стилей и направлений, однако все они имеют в своей основе классический танец. В 21 веке создаются новые техники танца, некоторые из них основаны на классической лексике. Танец становится более выразительным, пластичным, геометричным и эмоциональным. Спектакли насыщены бытовой пластикой, импровизацией, свободным движением. Возникает потребность в изучении хореографии через неосмысленные движения, через психическое состояние танцора.

Хореография в лице классического танца затрагивает эмоциональную и духовно-нравственную сферу личности через показ имитацию человеческих характеров, способствует формированию моральных качеств. Значение хореографии, а именно, классического танца в развитии творческой активности и воспитании ученика, сводится к следующим факторам: полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика; развитию творческих способностей; гармоничному физическому развитию; формированию собственного «Я».

Синкретичность танцевального искусства подразумевает: развитие чувства ритма; умение слышать и понимать музыку; согласовывать движения с музыкой; одновременно развивать и тренировать мышечную силу корпуса ног, пластику рук, грацию; развивать выразительность и изобразительность; формировать правильную осанку, основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе; прививать представления об актерском мастерстве.

Классический танец улучшает гибкость, тонус тела. Развивает мускулы и помогает в формировании хорошей осанки, равновесия и координации, пробуждает осознание красоты, развивает уверенность и самоуважение. Занятия классическим танцем являются эффективным средством организации досуга детей и подростков, в процессе которых можно научить ученика чувствовать свое тело, выражать чувства с помощью движений, помочь стать

менее скованным и стеснительным. «Классический танец развивает не только физические способности молодого организма, но и выстраивает творческие основы личности: сочетание музыки, движений и драматического искусства вырабатывает художественный вкус ребенка, а также способствует развитию его общей культуры и интеллекта».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – М., 2001.-192с.
2. Валукин, Е.П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве / Е.П. Валукин. – М., 2002.-161с.
3. Должанский, А.Н. Краткий музыкальный словарь / А. Н. Должанский. – СПб., 2000.-448с.
4. Уральская В.И. Природа танца / В.И. Уральская. - М.: Совет. Россия, 1981. – 235 с.
5. Филатов, С.В. От образности – к выразительному движению / С.В. Филатов. – М., 2003-201с.

Реддер Галина Леонидовна

преподаватель по классу хореографии

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ИСКУССТВО ХОРЕОГРАФА. АНАЛИЗ МУЗЫКИ К ТАНЦУ

Музыка и танец, они неразрывно связаны друг с другом. Музыка даёт танцу ритмическую основу, определяет её характер, темп, образную выразительность. «Душа танца», - справедливо говорят про музыку. Многие выдающиеся хореографы отмечали значение музыки в рождении хореографического произведения. Советский балетмейстер Р.В. Захаров писал: «В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля». Каждый руководитель хореографического коллектива, который занимается постановочной, творческой работой, должен понимать, что музыка – это основополагающее, выразительное средство, необходимое для создания хореографической постановки. Музыка даёт пластическим движениям метроритмическую основу, эмоциональный настрой, образную выразительность и драматургию в хореографии.

Прежде чем начать постановку хореографического произведения в целом, надо проанализировать его отдельные фрагменты. Поэтому руководителю понадобятся хорошие знания в области музыкального искусства. Музыка для

постановки не должна быть только фоном, которая лежит в основе танца. Это приведёт к недостаточной образности и выразительности хореографии и номер в целом лишится художественно – эстетического восприятия. Не музыкальное оформление, а музыкальное содержание хореографической постановки лежит в основе музыкальной природы танца. Поэтому, теоретический анализ произведения поможет руководителю осмыслить музыкальное произведение, понять, совпадает ли оно с замыслом, содержанием, хореографическими образами будущей хореографической постановки.

И так, приступим к практическому анализу музыкального произведения хореографом – постановщиком.

1. Озвучить имя композитора и название музыкального произведения.

2. Определить жанр, содержание, музыкальное развитие произведения.

3. Определить форму музыкального произведения. Надо понять, из скольких частей состоит данное произведение, как эти части соотносятся друг к другу по длительностям, и есть ли повторения.

4. Каждая часть разбирается на музыкальные предложения и фразы.

5. В процессе прослушивания музыкального произведения уточняются музыкальные темы, ритмический рисунок, характер произведения, музыкальный размер, динамические оттенки и акценты. Проработав эту работу, преподаватель полностью осваивает форму произведения, содержание и структурное построение музыки. Для этого необходимо заучивать музыку наизусть. Разобрав музыкальное произведение, её драматургию, хореограф добивается слияния танца и музыки. В музыке согласовываются мельчайшие детали сценической постановки и отражения их в музыке. В итоге, эта работа дает хореографу видение фрагментов танца, рисунков и частей танцевальной композиции. Все эти моменты постановщик фиксирует, планируя выполнение определённых движений на каждую часть музыкального произведения. Дальше начинается творческий процесс – осмысление композиции танца. В работе над данным материалом желательна помощь концертмейстера.

6. Разобрать части музыкального произведения. Определить, сколько раз повторяются динамические оттенки и характер произведения. Проанализировать звучность при исполнении (пиано, форте).

7. Определить характер каждой части произведения (радостный, печальный, игривый, легато, стаккато, резкий).

8. Разделить каждую из частей музыкального произведения на предложения и музыкальные фразы. Иногда части произведения имеют разное количество тактов. Фразой является любая законченная небольшая часть музыкальной темы. Они бывают по 2 такта, 3 или 4 такта. Это зависит от музыкального размера произведения.

9. Разобрать музыкальные темы. Например: сколько времени занимает каждый персонаж или действие: тема кошек занимает 32 такта, тема Золушки – 48 тактов.

10. Определить ритм ритмический рисунок, выделить ритмические доли (синхронность).

Внимательный, грамотный анализ музыкального произведения подскажет хореографам, как раздвинуть грани своей балетмейстерской работы и поможет занять активную творческую позицию в культурно-образовательной среде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения: Учебно-методическое пособие. – М.:ВЦХТ («Я вхожу в мир искусства»), 2008.-144с.
2. Захаров Р.В. Искусств балетмейстера.- М.: Искусство, 1954.-124с.
3. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера.- М.: Просвещение,1986.-192с.
4. Музыкально энциклопедический словарь.- М.,1990.-672с.

Рудзит Лариса Викторовна

преподаватель по классу фортепиано

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С УЧЕНИКОМ ПО КЛАССУ ФОРТЕПИАНО

Воспитание и обучение ученика - пианиста это сложный и многогранный процесс. В нем можно определить две стороны:

1. Передача педагогом своего опыта, своего отношения к искусству;
2. Раскрытие, выявление и возвращение лучших задатков заложенных в ученике

Реализацию плана воспитания ученика хороший педагог умеет органично сочетать с выполнением ближайших задач, непосредственно связанных с текущей работой. Этот план включает в себя не только наметки определенного репертуара, но и ряд методических соображений по поводу процесса обучения данного ученика, развитие его индивидуальности и подготовки к последующей практической деятельности.

Прежде всего, важно тщательно подобрать весь репертуар, по необходимости просмотреть различные редакции, продумать в нужных местах аппликатуру, педаль. В некоторых случаях полезно, кроме того, наметить план урока, пути исправления каких-либо заранее известных недостатков исполнения, способы работы над трудными местами в произведениях и т.п.

Конкретная обстановка урока будет, конечно, вносить изменения в намеченный план и требовать от педагога некоторой импровизационности. Эта импровизационность не есть обычно нечто совершенно противоположное плану, это лишь умение его быстро осуществлять, применяя разные методы к конкретным условиям в работе с учеником.

Правда иногда во время урока возникают новые методические соображения, новая трактовка произведений, что вносит принципиальные изменения в предварительный план. Такие находки обычны в практике состояния в процессе занятий.

Формы проведения урока крайне разнообразны. Во многом они подразделяются индивидуальностью педагога и его методическими воззрениями, вкусами, привычками. Нередко один и тот же педагог, в зависимости от различных обстоятельств, по-разному проводит уроки не только с различными, но и с одними и теми же учениками.

Как бы ни были разнообразны формы занятий с учениками, все же можно высказать несколько общих соображений относительно принципов построения и ведения урока, памятуя, конечно, что на практике они могут бесконечно варьироваться.

Прежде всего, естественно, возникает вопрос о последовательности работы над учебным материалом. С чего целесообразнее начать урок – с упражнений, этюдов или с художественного репертуара, а если с произведений, то какого жанра? Наиболее разумно было бы не придерживаться раз и навсегда установленного порядка, чтобы приучать ученика быстро применяться к обстоятельствам. Обычно полезно вначале работать над тем, что особенно важно на данном этапе и что может занять относительно больше времени. Если нужно пройти большой репертуар – целесообразно на одном уроке детальнее заняться частью произведений, а на следующем остальными, ознакомление с музыкой разных времен и стилей, выбор произведений в соответствии с поставленными педагогическими целями и задачами.

Чтению нот и игре гамм лучше уделить время где-нибудь в середине урока, чтобы освежить внимание ученика.

Часто мы, педагоги чувствуем сопротивление со стороны учеников в моменты их столкновения с трудностями исполнения, нежеланием пойти навстречу педагогу. При таких обстоятельствах важно разрядить обстановку, отвлечь ребенка шуткой. Без поощрения трудно вызвать интерес. А детям похвала нужна вдвойне.

Понятия «разумное планирование» и «индивидуальный подход к ученику» тесно связаны между собой. Где нет четко продуманного плана, там всегда налицо опасность сбиться на шаблоны. Если педагог, накопив опыт, не

научиться предвидеть и направлять ученика, то он и не может совершенствоваться в своем трудном искусстве. От педагога требуется умение не только видеть явное, преобладающее сегодня, но и замечать и устанавливать робкое, неприметное - то, что сегодня пробивается, но чему принадлежит будущее

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978. - 288с.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. М.: Кифара, 1979. – 124с.
3. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М.: 1975. – 110с

Садыкова Татьяна Владимировна,
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

СПЕЦИФИКА ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ С СИНДРОМОМ ДАУНА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Уже более 18 лет занимаюсь с детьми с ограниченными возможностями здоровья: с диагнозом ДЦП, с задержкой психического развития, с незрячими и слабовидящими детьми. И, уже 6 лет занимаюсь с детьми с диагнозом синдрома Дауна. Этот очень светлые, непосредственные дети, как дети-солнышки. Сегодня уже можно обобщить свой опыт работы.

Перед тем, как начать заниматься, была изучена научная литература, из которой стало известно, что Синдром Дауна – это генетическое заболевание, вызывающее умственную отсталость, задержку физического развития, врождённые пороки сердца. Кроме того, он часто сопровождается нарушением функции щитовидной железы, нарушением слуха, зрения. Синдром Дауна является самым распространенным заболеванием, вызванным аномалией хромосом. С возрастом матери риск рождения ребенка с синдромом Дауна увеличивается. Заболевание не лечится, степень его тяжести может варьироваться. Лечение зависит от проявлений заболевания. Хотя от самого синдрома избавиться невозможно, работа с дефектологом с ранних лет способствует развитию психических функций ребенка.

Самая большая проблема - что они плохо говорят, то есть не было обратной связи. Физиология этих детей такова - постоянно приоткрытый рот, большой язык с многочисленными глубокими бороздами, что и вызывает дефекты речи.

Далее, что они неусидчивые, значит нужна смена деятельности, они очень застенчивые, не раскрываются перед чужими людьми. Значит, к ним нужен особый подход.

И так, занятие разделяется на несколько этапов.

1 этап - сидя за столом. Проводим пальчиковую гимнастику. Пальчиковые игры - важная часть работы по развитию мелкой моторики рук. Они занимательны и способствуют развитию речи, творческой деятельности: это Су-джок терапия (проработка рефлексорных точек кистей и пальчиков и заодно мы учим нумерацию пальцев). Так как, средние фаланги недоразвитые, мы используем различные эспандеры для рук (конечно, после каждого ребенка их нужно обрабатывать).

2 этап - проходит за инструментом. Изучаем клавиатуру. Расположение нот на нотном стане. Обязательно поем ноты вслух, тем самым развиваем не только музыкальную грамотность, слух, но и в первую очередь, речь. Еще одна проблема- они любят копировать музыкантов и изображают игру двумя руками сразу. Естественно, их уже в этот момент не интересует правильный текст, им нравится сам процесс игры в музыканта. Пришлось находить выход из ситуации. Нужно было наклеить разноцветные полоски на клавиши первой и второй октавы: До – оранжевый, ре- розовый, ми- синий. Таким образом, это упорядочивало их игру.

3 этап - написание нот в тетради. Причем, сами чертим нотный стан. Записываем скрипичный ключ и ноты, ноты, длительности разделяем на не закрашенные (длинные) и закрашенные (короткие). Причем, если играем по разноцветным полоскам, то такого цвета ноты и рисуем. Под каждой пьеской рисуем картинку (им это очень нравится).

4 этап- опять за инструментом. Играем написанную пьеску.

И заключительный этап - подводим итог урока. Домашнее задание.

Таким образом, музыка является важным средством профилактики и коррекции целого ряда нарушений и положительно влияет на развитие всех сенсорных систем, памяти и психоэмоциональной сферы ребенка. Использование музыки с лечебными и коррекционными целями вылилось в отдельное направление в медицине, психологии и педагогике и получило название «музыкотерапия». Мозг человека еще до рождения способен к восприятию музыки и раннее музыкальное обучение является эффективным средством активации высших функций мозга и, в частности, абстрактного мышления. Известно, что между руками и мозгом существует тесная связь и поэтому игра на фортепиано при формировании и систематической тренировке общей моторики пальцев наряду со стимулирующим влиянием на развитие

речи, являются мощным средством повышения работоспособности коры головного мозга.

Распространение процесса инклюзии детей с ограниченными возможностями психического или физического здоровья в музыкальных учреждениях является не только отражением времени, но и представляет собой еще один шаг к обеспечению полноценной реализации прав детей на получение доступного образования. Инклюзивная практика реализует обеспечение равного доступа к получению того или иного вида образования и создание необходимых условий для достижения адаптации образования для всех без исключения детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основы социальной работы: Учебник / Отв. Ред. П.Д. Павленок. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: ИНФРА-М, 2006 г.
2. Детские болезни. Новейший справочник / под общ. ред. В.Н. Самариной. - СПб.: Сова; М.: Изд-во ЭКСМО, 2005г.

Семенова Вероника Михайловна,
преподаватель по классу аккордеона
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ МОТИВАЦИИ К УСПЕШНОМУ РАЗВИТИЮ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ИНСТРУМЕНТЕ В КЛАССЕ БАЯНА

Во время мобильной доступности и многообразия музыки, информации, в музыкальную школу приходят дети с разными запросами и целями. Часть учащиеся уже в младших и средних классах часто знают, что они хотят исполнять и учить на музыкальном инструменте, другие могут быть пассивны и безынициативны как в выборе программы, так и в обучении. В таком случае крайне важна для успешного обучения лично - ориентированность на подбор учебного репертуара в обучении ребенка. Процесс обучения ребенка игре на инструменте должен вызывать яркий отклик у обучающегося, потребности в творчестве, самостоятельности и непринужденности, затрагивать цели и потребности учащегося.

Опыт педагогической практики показывает, что в основном составление репертуара строится в первую очередь с ориентацией на требования программы, либо на основе имеющегося репертуарного опыта педагога, а музыкальные потребности ребёнка учитываются формально на основе имеющегося репертуара (когда педагог не утруждает себя поиском

музыкальных произведений, учитывающие музыкальные предпочтения и характерологические особенности учащихся).

К примеру, эмоционально-восприимчивым натурам меланхолического типа нравится лирическая, романтическая музыка, а холерикам, сангвиникам импонируют танцевально-подвижные произведения, тревожно-мнительные натуры детей могут востребовать музыкально-терапевтические, компенсаторные функции произведений. Частое несовпадение предложенного педагогом репертуара с притязаниями учащихся приводит, зачастую, к потере интереса музыкально-исполнительской деятельности. Особенно это часто наблюдается в завершении обучения учащимися Детской музыкальной школы.

Существуют противоречия между притязаниями учащихся на музицирование произведений в зоне их субъективных интересов и ограниченными ориентациями педагога лишь на традиционные требования программного репертуара.

Личностно-ориентированный подход предполагает нахождения творческих и методических решений в данном аспекте работы с детьми. Существующие на сегодняшний день планы и программы более гибко подходят к запросам обучающихся и наконец, дают свободу педагогам в выборе путей к намеченным целям, однако эти планы и программы требуют ежегодных правок и доработок в соответствии с изменяющимися условиями жизни и образовательной среды. Основные направления работы детской школы искусств – это дать учащимся общее музыкальное развитие, приобщить детей к сокровищнице музыкального искусства, сформировать их эстетические вкусы на лучших образцах классической русской и зарубежной музыки, а также произведений советских композиторов; воспитать активных участников художественной самодеятельности - пропагандистов музыкально – эстетических знаний.

Задача педагога – с первых же уроков увлечь ученика музыкой. Желание познать язык музыки, самовыражаться в ней должно стать определяющим мотивом его занятий. Учебный план реализуемых образовательных программ допускает вариативность подбора учебного репертуара в соответствии с запросами учащихся. Так учащимся с ярко выраженными потребностями в музыке национального компонента предлагаются произведения на фольклорной основе, а также композиторов родного края. В работе с таким контингентом образцы классической и оригинальной музыки вводятся в репертуар постепенно, по мере просвещения и расширения кругозора учащихся, не только по предметам индивидуального, но и общетеоретического цикла. Замечено, что учащиеся с большим энтузиазмом и мотивацией исполняют произведения знакомой им классической музыки. Запросы

учащихся в репертуаре современной популярной музыки, не могут быть отринуты по принципу «хорошей» и «плохой» музыки. Сформировать у учащегося хороший вкус возможно только через любовь к инструменту и музицированию. Учебный план, предполагает развитие таких навыков как подбор по слуху и чтение с листа. Задача перед педагогом научить, помочь на первых порах, а уже учащийся может свободно выбирать и формировать свою программу исходя их личных предпочтений.

Для успешной работы в плане образовательных и воспитательных задач, педагог должен постоянно находится в творческом поиске. Находить оригинальные решения в подборе учебного репертуара. А это, составление новых сборников по чтению с листа, переложений популярной современной и классической музыки, так как мир музыки меняется с постоянно и то, что было актуально вчера, уже не интересно ученику сегодня.

Отношение ученика к музыке - определяющий мотив для занятий ею сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болодурина, Э. А. Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах. – ЧГАКИ, 2013. – 156 с.
2. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Изд-во Российской академии музыки, 2002. – 351 с.
3. Радынова, О.П. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста. – Дубна: Феникс+, 2011 – 352 с.
4. <https://nsportal.ru/shkola/materily-k-attestatsii/library/2013/10/04/referat-li>

Сергеева Наталия Валерьевна,

преподаватель по классу сольного пения

МАУ ДО «Детская музыкальная школа №4» города Набережные Челны

ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

Общеизвестно, что ребенок как и взрослый может быть музыкально одаренным и не иметь профессиональных вокальных данных. И наоборот есть люди, у которых певческий голос отличного качества сочетается с плохим музыкальным слухом, слабовыраженной музыкальностью, не эмоциональностью исполнения и т. д. Занятия пением (особенно для тех кто хочет стать певцом - солистом) требует не только наличия певческого голоса, но и целого комплекса индивидуально-психологических и музыкально-слуховых особенностей. Этот комплекс музыкальных способностей принято называть музыкальной одаренностью (Б.М. Теплов 1947 г.) Составной и

весомой частью музыкальной одаренности является музыкальность - способность эмоциональной отзывчивости на музыку (первая ступень музыкальности). Когда ребенок или взрослый может достаточно тонко, дифференцированно, эмоционально воспринимать, а затем воспроизводить музыку во всех ее темпо – ритмических, мелодических, гармонических и других изменениях, тогда мы говорим о так называемой высокой музыкальности. Считается, чем больше человек «слышит» в музыке, тем больше он музыкален. Абсолютная не музыкальность (если такая вообще наблюдается) характеризуется тем, что музыка переживается как «звуки, ничего не выражающие».

Первый автор музыкальных тестов Эндрыус (1905), американский психолог, считал, что «никакого ребенка нельзя рассматривать, как безнадежно не музыкального, пока ему не дана возможность музыкального обучения». По его мнению (и по нашему глубокому убеждению), в музыкальной одаренности многое зависит от практики.

Намного сложнее дело обстоит с вокальной одаренностью, которая сочетает в себе, как величины постоянные, такие, как слух, языковые знания, так и переменные (например, настроение ученика).

Задача выявления вокальной одаренности, как мы уже знаем, не такая уж простая. Из вокальной практики известно, что певческий голос может проявляться не только в детском, но и уже в достаточно зрелом возрасте, как например у М. Глинки. А бывает и наоборот: вокально одаренные дети становятся безголосыми, например Жан Батист Монье, известный по фильму «Хористы» или Р. Лоретти.

Вокальная одаренность в детские годы может быть и не ярко, а иногда и совсем не выражена. Примером к этому может служить выдающийся итальянский тенор Марио дель Монако, имевший в детстве некрасивый, низкий, грубый голос. Из-за этого мальчишки дразнили его именем одного страшного персонажа из народной сказки. Родители же отдавали предпочтение его родному брату Марчелло, унаследовавшему певчий голос, красиво звучащий в детстве. Но выдающимся вокалистом стал все таки Марио, певческий голос которого сформировался (по мощи, диапазону, тембру и т.д.) лишь по наступлению зрелости. Здесь, конечно, нельзя не отдать должное детским мечтам Марио стать певцом, а затем большому трудолюбию, настойчивости, хорошему первому вокальному педагогу. Однако, важно то, что у родных братьев, в одинаково благоприятной музыкальной, певческой семейной среде, реализация голосового генофонда состоялась в различные возрастные периоды.

Поэтому очень важно занимаясь ребенком не ставить «клеймо» безнадежно не музыкального или не «голосистого» ребенка, пока ребенок не пройдет все этапы музыкальных фаз развития (моих).

Для меня, как педагога, занимающегося детьми, на первом месте стоит принцип «музыкальной среды».

В пример этому можно привезти известного тенора Пласидо Доминго, который имел все возможности заниматься пением с детства (родители его - известные исполнители в жанре «сарсуэлы» - комедии с пением, танцами и разговорными диалогами). Однако в дмутационный период он занимался общемузыкальной подготовкой. В восемь лет уже выступал перед публикой как пианист, мечтал о карьере дирижера. Запел П.Доминго лишь после шестнадцати лет, сначала как баритон, а затем как тенор. Это не помешало ему утвердиться не только как симфоническому дирижеру, но и как выдающемуся оперному певцу с мировой славой.

Подобные случаи, когда инструменталисты не без успеха обращаются к пению в несколько зрелом возрасте, не единичны, например: пианистка, затем певица Зара Долуханова, М.Маркези и др. Я в своей работе стараюсь составить расписание так, чтобы первоклашки чередовались со старшими детьми. Первоклассники устают быстро, в следствие чего, я более отведенного времени занимаюсь со старшими учениками. Младшие не только бессознательно пытаются подражать услышанному, но и имеют представление, какой голос будет в конце обучения.

Второй принцип, как у врача: не навреди. Этот принцип включает в себя множество факторов, которые завязаны на одном качестве учителя - его знании своих учеников. Допустим погоня за «лауреатством» может не только быть биологически опасным для ученика в мутационный период, но и у остальных учеников вызвать негативные эмоции, как по поводу своей вокальной не востребованности, а также зависти, что также негативно отражается на климате класса в целом. Менее перспективным ученикам нужно так же давать способы вокально выразить себя, обычно это школьные концерты, концерты в детском саду.

Никто не должен чувствовать себя ущербным и не востребованным. В плане перспективного ученика, учителя должны позаботиться о том, чтобы сохранить ему голос, даже если он не будет профессиональным певцом, актером, учителем. То есть, передавшие сыну (дочери) наследственный дар - певческий голос — родители вместе с педагогами не должны (по незнанию или халатности и т.п) его отобрать. Я специально упомянула родителей, так как это ключевые люди в судьбе ребенка и, к сожалению, очень прискорбно, когда родители занимают две позиции, вредящие музыкально одаренным детям.

Первая: он и так поет, зачем ему музыкальная школа. Вторая позиция: такой чудесный голос надо использовать и начинается погоня за лауреатством, бесконечные утренники и концерты, не взирая на фазы физического развития ребенка, его желания и советы педагога.

Затронув тему родителей я плавно подвожу к следующему немаловажному фактору - это наследственность.

Благодаря наследственности, у детей может возникать анатомо-физиологическая конструкция голосовых органов, близкая к конструкции родителей, что способствует сходному звучанию их голосов, особенно тембров.

Известный итальянский фониатор А.Томатис описывает наблюдения семейного миметизма (греч. Миметиз - подражатель)- явление, когда ребенок обнаруживает поразительное сходство своего вокального тембра с тембром родителей. Это поразительное тембральное сходство на обратных слуховых связях может длиться годами.

Во многих семьях вокальная одаренность проявилась и проявляется у нескольких, и даже у всех детей сразу. Это известные «голосистые» семьи знаменитого испанского певца и вокального педагога тенора М.Гарсия (отца Полины Виардо и Марины Малибран, выдающихся профессиональных певиц мирового масштаба) и сына Мануэля Гарсия - знаменитого вокального педагога, но с посредственным вокальным голосом. Русская семья Пироговых, где из шести «голосистых» братьев трое стали выдающимися оперными певцами, солистами Большого театра.

Я наблюдаю картину семейной преемственности в школе, где сначала учились родители, а потом и их дети. Так, согласно уже имеющимся сведениям и по некоторым наблюдениям в вокальном искусстве, имеют место случаи близкого родства среди выдающихся вокалистов.

Не думаю, что в моем классе есть выдающиеся вокальные родители, но спросить почему есть тяга именно к вокалу и узнать о том, пел ли кто в семье и на каком уровне это было (любительский, профессиональный) - это необходимый фактор для дальнейшего развития и, как показывает опыт, на детей с хорошей наследственностью следует обратить более пристальное внимание. Они более отзывчивы в музыкальном плане, более легко поддаются обучению и корректировке. Здесь важно учесть, что не все члены «голосистых» семей могут и желают стать певцами. Об этом говорит знаменитый современный итальянский певец Лучано Паваротти, свидетельствующий о том, что у его отца (хотя и не ставшего певцом) был голос намного богаче, чем у него самого. Известный певец С. Лемешев вспоминает, что его мать обладала прекрасным голосом и в возрасте 90 лет изумительно пела народные песни, поражая красотой тембра.

В то же время, даже среди «голосистых» семей, не все дети одинаково вокально одарены, а некоторые из них почти вовсе без певческого голоса, музыкального слуха или данные достаточно посредственны. Тем не менее, ясно, что у поющего и одаренного голосом ребенка, как правило, всегда в семье (по отцу или по матери) есть или был кто-нибудь с голосом и музыкальным слухом.

Немецкий композитор и дирижер Рихард Вагнер, во время своего концертного турне по странам Европы (1859-1863) побывав в России, назвал его «страной басов». Очень было бы наивным ожидать подобного комплимента сегодня, несмотря на то, что певческое массовое и профессиональное воспитание детей и взрослых, казалось бы улучшилось. За последние 30-50 лет наблюдается почти что полное вымирание басов - октавистов (басов профундо). Ощущается нехватка низких и сверхвысоких голосов.

Автор книги «Причины упадка вокального искусства» К.К.Крижановский (М.1901) известный оперный певец и педагог еще в начале 19 века частично оспаривал и разъяснял бытующее мнение о «вымирании» певческих голосов. Автор обвинял некоторых «немилосердных» композиторов, не учитывающих голосовые возможности певца. Современные авторы тоже трубят об истощении вокальных генов в последних поколениях.

Обвиняют авторы массовое вокальное воспитание, «уравниловку» музыкальных одаренностей и т. д. В этом есть доля правды, но это совершенно другая сторона этой медали. Работая в школе на пол ставки у меня было пять учеников, минимум бумажной работы и много времени для профессионального роста, например: поездка в оперу штудирование литературы и пр. В этом году перейдя на полную ставку, я поняла, что не хватает времени на личностный рост, а на учеников-сил, вследствие большей загруженности.

Последним огромным фактором, влияющим на музыкально-вокальную одаренность, является эмоциональность. Эмоциональность, проявляемая при исполнении вокальных произведений, подчиняется и должна подчиняться воле, то есть замыслу исполнителя. В то же время эмоциональность - это еще и природное качество. Не случайно в некоторых музыкальных колледжах при прослушивании абитуриентов, поступающих на вокальное отделение, проверяют эмоциональные задатки, или, так называемый, эмоциональный слух (Морозов В.П. Занимательная биоакустика 1987) При его обнаружении такому абитуриенту отдается достаточное предпочтение, так как он более перспективен даже при не очень ярких голосовых данных. Но часто многие юные и взрослые певцы очень эмоциональны. Однако пение их все же невыразительно, мало эмоционально.

Если у учащегося с самого начала обучения внимание фиксируется исключительно на развитии техники пения и всякие эмоциональные проявления при вокальных занятиях пресекаются, то это со временем приведет к изоляции слухомоторики от эмоциональной сферы, а следовательно, к эмоциональной сухости исполнения. Правдивость исполнения дело не простое. Порой оно приобретается с большим трудом, а многим и не удастся, если не учить этому искусству с раннего возраста, когда выражение чувств еще живут вместе с его природной детской непосредственностью. Эмоциональность тесно связана с воображением. Великий русский певец Федор Шаляпин сказал: «Певца, у которого нет воображения, не спасет от творческого бесплодия ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура».

Певец имеет дело, с так называемым «воссоздающим» видом воображения, когда ему приходится на основе словесного текста и музыки воссоздавать в яркой форме образы, переживания как бы заново. Пение это техника + эмоции + воображение и все это должно дойти до зрителя в идеальном состоянии. Певец должен с помощью воображения «входить» в образ, но и уметь переключать свое воображение при смене исполняемых произведений.

Но что важнее воображения ученика, так это воображение педагога, который умеет представить результат от предложенного приема, упражнения, проводить мысленные эксперименты, «прикидывать» будущий тембр учащегося, прогнозировать в воображении дальнейший путь развития ученика и т.д. Здесь уместно вспомнить высказывание Д.Бетса, вокального педагога, автора книги « Постановка голоса у детей» , считавшего, что для опытного учителя всякий детский голос должен быть многообещающим и дети должны научиться ценить свои голоса не только такими, каковы они теперь, но и каковыми они могут быть.

Счастлив человек, получивший чудесный голос с детства и сохранивший его. Многие прекрасные певцы ,воспитали свои голоса из очень мало обещавшего материала.

Главное, постараться объяснить детям, что все хорошие певцы , включая и самых знаменитых - прилежные ученики и большие труженики. Сила искусства, помноженная на желание и трудолюбие, творит чудеса. Приведенные примеры это ярко показывают. Открывая дверь в класс улыбнитесь и скажите себе: я иду творить волшебство.

Ситдикова Ольга Анатольевна,
преподаватель по классу сольного пения
Хуснуллина Альфия Альбертовна,
преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

**ПЕВЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ ХОР И ВОКАЛ ВО ВЗАИМОСВЯЗИ
КАК ВАЖНОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО
КОЛЛЕКТИВА, А ТАКЖЕ ЛИЧНОСТНОГО ВОКАЛЬНОГО РОСТА
КАЖДОГО ПЕВЦА ХОРА**

По многочисленным наблюдениям, дети, которые сначала учились петь, а затем играть, делают гораздо более быстрые успехи в музыке, нежели те, которые пению не учились.

Г. Рукавишников

Значение предметов хора и индивидуального вокала на хоровом отделении музыкальной школы трудно переоценить, так как оба предмета основываются на певческой деятельности. А пение доступно каждому, без исключения. Но вот, красиво петь может не каждый, а только тот, кто целенаправленно стремится к настоящему, профессиональному вокальному совершенству и к занятиям творчеством, только те, кто идут в учебные заведения, развивать свои вокальные задатки и способности. Первые шаги по развитию таких данных, как правило, делают ребята, поступившие в музыкальные школы. Все учебные предметы музыкальной школы направлены на всестороннее развитие личности и культурное развитие каждого ребёнка, как человека, причастного к искусству, к музыкальному творчеству. Предметы хора и индивидуального вокала в музыкальной школе - это два взаимодополняющих предмета, без которых вряд ли, хоровое отделение, может называться хоровым. Ведь, как вокальное, так и хоровое пение - это самые доступные виды музыкальной деятельности, а голос - это естественный инструмент, которым обладает каждый человек с ранних лет.

В нашей школе, предмет индивидуального вокала на хоровом отделении предназначен в помощь предмету хоровое пение. Разучивая и исполняя произведения вокального и хорового репертуара на уроках хора и индивидуального вокала, учащиеся знакомятся с разноплановыми музыкальными сочинениями, получают представления о музыкальных жанрах, об их интонационно-образных особенностях, осваивают некоторые черты фольклора и музыкальный язык произведений профессиональных композиторов.

Как вокальное, так и хоровое пение решают задачи развития слуха и голоса учащихся. Мы часто слышим следующее утверждение: «У этого ребёнка нет слуха». Действительно, музыкальный слух, это неотъемлемая, важная способность для развития, будущего музыканта, можно даже сказать –

центральное ядро всей системы музыкальных способностей. Однако, стоит обратить внимание на следующие моменты.

Во-первых, музыкальный слух есть у всех обычных здоровых людей без исключения. Во-вторых, уровень музыкального слуха у каждого разный (от слаборазвитого до абсолютного). В третьих, музыкальный слух, как любая другая способность, имеет свойство развиваться.

По этому поводу очень точно высказалась основатель и бессменный руководитель Центра творческого развития и музыкально-эстетического образования детей «Радость», Татьяна Арамовна Жданова: «Мы знаем, что основным тормозом развития музыкальных способностей является слабость слуховых представлений, которое влечёт за собой отставание в развитии всего комплекса. Но музыкально-слуховые представления возникают и развиваются не сами собой, а лишь в процессе такой деятельности, которая именно требует их наличие. Самая элементарная форма такой деятельности – пение».

К этим словам, можно только добавить, что особенно хорошо развиваются музыкальные способности при пении без сопровождения. В этом случае, развиваются и внутренний, и гармонический, и ритмический слух, а так же музыкальная память и чистая интонация.

Хоровое и вокальное пение формируют объём певческих умений и навыков, необходимых для успешного обучения в любых музыкальных направлениях. Это такие навыки как память, речь, слух, аналитические умения и эмоциональный отклик на различные явления жизни.

Произведения, взятые в репертуар хорового коллектива, параллельно, включаются и в репертуар учащихся на уроках индивидуального вокала. Это имеет огромное значение для решения всех вокально-технических задач, поставленных перед каждым учащимся. Таким же образом, во время работы с учащимися на уроках хора и индивидуального вокала используются во время распевания одни и те же вокальные упражнения. Эти два предмета призваны взаимодополнять друг друга. Они являются важными факторами в развитии всех музыкальных, а также культурных и личностных данных каждого учащегося.

Одним из важнейших моментов пользы пения является то, что это искусство связано со словом. Именно это создаёт основу для лучшего и правильного понимания содержания музыкального материала, поскольку содержание вокально-хоровых произведений, как музыкальных жанров, раскрывается через единство слова (поэтического текста) и музыкальной интонации (мелодии), что усиливает эмоциональное воздействие хоровых и вокальных произведений, как на самих участников хора, так и на их слушателей. Благодаря скороговоркам, артикуляционным упражнениям и

прорабатыванию текстов хорового репертуара на уроках индивидуального вокала, песня становится доступнее по содержанию и создаёт условия для эмоционального музыкального общения на уроках хора.

В заключении вышесказанного, следует добавить, что вокальные и хоровые занятия формируют у детей как социальную, так и сценическую культуру. Ведь умение держаться на сцене во время исполнения одного или нескольких произведений, умение выйти на сцену, встать на своё место и уйти со сцены после выступления, «красиво», а также уважительное поведение по отношению к зрителям и выступающим на концерте также способствуют воспитанию и становлению хорошего музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венгрус Л.А. Пение и фундамент музыкальности. Великий Новгород. 2000
 2. Стефина Н. В. Исследования сущности хорового пения – эффективной формы массового музыкального воспитания младших школьников: теоретические аспекты [Текст] / Н. В.
 3. Струве Г. Школьный хор: Книга для учителей / Г. Струве. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.
 4. Струве Г.А. Школьный хор. М. Музыка. 1981
- Интернет – ресурсы:
5. http://radost.mskobr.ru/info_edu/staff/direktor1/zhdanova_tat_yana_aramovna2/
 6. <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-obucheniya-horovomu-peniyu-shkolnikov-v-rossii-s-v-smolenskiy>
 7. <http://www.km.ru/referats/E0CCAD6876E74900BF6C95DF7E212AE7>

Старцева Алина Илдаровна,
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Музыка – искусство интонационно-ритмическое. Первичная основа ее выразительности опирается на возможность интонациями голоса и ритмодвижениями передавать эмоциональное состояние человека. Пониманию ее содержания и умению воспроизводить следует обучать на любом этапе музыкальных занятий.

Занятия с учеником – творческий процесс. «Сверхзадача», которая стоит перед учителем, приступающим к работе с ребенком: научить его относиться к музыке как к выразительному искусству; научить выразительно интонировать музыку, а на начальном уровне – прежде всего мелодию, научить передавать характер интерпретируемой музыки; подбирать простые мелодии, простейшие аккомпанементы к ним, транспонировать, читать с листа, сочинять, играть в ансамбле.

Первые шаги в творчестве – очень важный этап. От этого зависят дальнейшие успехи и заинтересованность ребенка. Вести первоначальное обучение – высокая обязанность, столь же ответственная, как преподавание в «классах мастерства», если не более ответственная.

Нередко от родителей можно услышать такие слова: «Для чего он пытается сочинять какую-то музыку – ведь это не музыка, а чепуха какая-то получается!». В ребенке обязательно необходимо поддерживать любое его стремление к творчеству, каким бы наивным оно не казалось. Сегодня он пишет нескладные мелодии, не умея сопроводить их даже самым простейшим аккомпанементом, а завтра, может, создаст небывалые шедевры.

На первых уроках необходимо привлечь внимание ребенка к изобразительным средствам музыки. Содержание произведения — категория идеальная, требующая определенного воплощения. В передаче содержания средствами музыки различают два подхода - выражение и изображение. Первый из них — основной и преобладающий, место второго гораздо более скромное. Выразить музыка может очень многое: широчайшую гамму настроений (веселье и спокойствие, тревогу и сосредоточенность, возбуждение), бесконечное разнообразие человеческих характеров (суровый и шаловливый, капризный и волевой). Сама способность выражать, то есть обращаться непосредственно к эмоциональной сфере - одна из сильнейших сторон музыки.

Музыкальное изображение, как правило, включает в себя элементы звукоподражания, если есть чему подражать, если объект как-то звучит. Это — ритмические элементы (четкое чередование шагов, перестук колес поезда); тембровые (цоканье конских копыт имитируют кастаньеты, громовым раскатам подражают литавры); мелодико-интонационные (характерные интонации фанфары, кукушки). Но при этом подражательные элементы отодвинуты на второй план, а первый занимает собственно музыкальный мелодико-гармонический тематизм.

Все это развивает фантазию детей, вызывает у них интерес, желание создавать что-то свое. Одновременно ребенок учится не бояться клавиатуры, осваивает ее пространство.

На первых же уроках нужно играть с ребенком в ансамбле, ставя перед ним простейшие творческие задачи: перенести звуки в другую октаву или играть в разных октавах поочередно; играть двумя руками в октаву вместе; изменить ритмический рисунок, изменить динамику, регистр, поменять звуки и т.д. Сначала ученик может просто спеть мелодию под аккомпанемент преподавателя. Здесь важен и воспитательный момент: дети участвуют в творческом процессе вместе с педагогом.

Нужно отметить, что игра в ансамбле на данном этапе может способствовать закреплению нотной грамоты и полученных навыков артикуляции. Если на начальном этапе обучения, ребенок, играя в ансамбле, вслушивается в звучание нового для него гармонического фона в партии педагога, в выразительно-изобразительные краски сопровождения, то в последующем этапе обучения внимание ученика направляется на слушание элементов полифонии, острой и колористической ритмики, на ладогармонические звучания, характеризующие различные жанровые зарисовки.

В работе с учеником хороший результат даёт применение дидактических игр. Такие игры можно использовать с ребёнком любого возраста и на любом этапе работы. Вот несколько примеров:

-«Подбери тонику». Преподаватель играет в разных тональностях и регистрах попевку, а ученик помогает игрушкам или картинкам (мишке, зайчику, кукле, птичке) найти тонику.

-«Выбери меня». Ученик, читая вместе с преподавателем пьесу, играет только: - тоники; - первые доли; - чётные такты; - определённую ритмическую фигуру; - какой-либо интервал; - чётные фразы; - определённую аппликатурную последовательность и т.п.

-Игра «Убери лишнее». Преподаватель предлагает ученику определить размер и убрать лишнюю долю в ритмической записи фразы; предлагает убрать или зачеркнуть лишнее в записи: *Allegro*, *Moderato*, *Legato*; До мажор, Ре мажор, ми минор и т.д. Дидактические игры, в которых сочетается условный игровой план деятельности учащихся с её учебной направленностью, помогают детям быстрее освоить нотную грамоту, развивают внимание, учат анализировать, сопоставлять различные грамматические формулы, найти пробелы в знаниях и устранить их.

Применение игровых методик помогает ученикам по-новому смотреть в нотный текст, находить в нём знакомые по играм формулы, самому находить эпизоды, которые требуют особого внимания, фантазировать, придумывая новые упражнения, т.е. творчески подходить к процессу работы над

произведением. Обращение к словесной речи и ее ритмизации – важное подспорье для понимания музыкально-ритмических соотношений.

Ритм – очень важное выразительное средство не только в музыке, но и в других видах искусства. Чтобы увлечь детей, хорошо поиграть с ними в ритмические игры, которые можно проводить сразу с несколькими учащимися:

-«Ритмический вопрос – ответ». Педагог задает ритмический вопрос, дети по очереди отвечают. Ответ не должен с точностью воспроизводить ритм вопроса. Главное – сохранять форму, научиться менять заданный ритмический вопрос, усложнять его (педагог постоянно отстукивает пульс).

-«Ритмический телефон». Несколько детей стоят в шеренгу. У первого в руках какой-нибудь ударный инструмент или бубен. Учитель на спине последнего ученика выстукивает ритм. Этот ученик стучит так, как он запомнил, на спине перед ним стоящего ученика, тот – у следующего и т.д. по цепочке. А первый ученик должен на бубне простучать ритм в том виде, в котором он дошел до него.

Художественное воспитание является не только вкладом в эстетическое воспитание и не только специальной подготовкой для активной деятельности в определенной области искусства. Оно — и это в первую очередь относится к музыкальному воспитанию — способствует гармоничному развитию человека, пробуждению его интеллектуальной, волевой и эмоциональной энергии. Никогда человека так глубоко и непосредственно не взволнует красота какой-то вещи, как в детстве, никакому другому возрасту не свойственны та пылкая безграничная фантазия, та яркая восприимчивость к эмоциям, которыми обладает подросток..

От того, насколько разнообразными будут познания, умения, впечатления формирующейся личности, зависит дальнейший творческий потенциал человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. «Путь к музицированию», М.: Советский композитор, 1979. - 352 с.
2. Фейгин М. «Индивидуальность ученика и искусство педагога», М.: Музыка, 1968. – 79с.

Суходольская Рузалия Салиховна
преподаватель вокально - хоровых дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ИЗУЧЕНИЕ ПРИЁМОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРОВОМ ПЕНИИ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ СОСТАВЛЯЮЩЕЕ В ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ и ДШИ

Работа над звуком считается главной заботой и обязанностью любого исполнителя. «Пение» на инструменте - это первооснова исполнительской техники музыканта - инструменталиста, тем более хорового дирижёра, инструментом которого является голос.

С самого начала работы над произведением хормейстерам у певцов следует воспитывать вкус к выразительному, то есть, чистому, сочному, насыщенному, гибкому, динамически разнообразному и красивому звучанию. Однако при этом нельзя забывать, что красота звука – не самоцель. Нередко излишняя его красота приносит большой вред художественному образу произведения. Работа над звуком – это не только техническая сторона дела, в ней активно участвуют и эмоциональные, и интеллектуальные способности исполнителя. Обычно хоровые дирижёры ведут работу по двум направлениям: поиск максимального разнообразия звуковых красок и достижение возможно большей певучести и напевности.

Остановимся подробнее на понятии певучести: именно человеческий голос остаётся непревзойдённым образцом певучести. Однако не многие хоры и хоровые певцы умеют по - настоящему хорошо петь. Поэтому не случайно дирижёру для выработки у них ощущения певучести приходится прибегать к образным сравнениям пения с игрой на скрипке, виолончели и других инструментов.

А.М. Пазовский писал: «Ощущение напевности – это прежде всего ощущение мелоса, как непрерывно движущееся, свободно и пластично льющееся звуковой струи, регулируемое дыханием. Для достижения напевности необходимо овладение главным элементом: упругим, пластичным звуком, который независимо от характера и формы самого мелоса, от силы и быстроты, динамических оттенков и перемены штрихов, нюансов и регистра всегда сохраняет свободную плотность».

При воспроизведении голосом непрерывно льющейся звуковой линии большую роль играет правильное дыхание, равномерный расход запаса воздуха в лёгких. Воспитать этот навык для исполнителей представляет большую сложность, так как предполагает правильное взаимоотношение слуха и

мышечно–физиологических ощущений в расходовании дыхания и формирования насыщенного, упругого звучания.

Работая с хоровыми коллективами, дирижёры часто сталкиваются с существенным препятствием для создания непрерывной певучести - это ограниченность человеческого, особенно детского, дыхания. Однако в хоре есть возможность преодолеть эти трудности при помощи цепного дыхания. Несмотря на кажущуюся простоту, цепное дыхание требует изрядного мастерства, а главное – развитого чувства партнёра, ансамбля. Вообще напевность звучания всего хора зависит от способности его участников воспринимать музыку как живую, непрерывно движущуюся ткань.

Унисон хоровой партии является первоосновой ансамбля в одноголосном звучании. Каждый певец хора по – своему понимает ладовые, интонационные, ритмические и другие связи между звуками, и здесь не может быть абсолютного единства. Тем не менее, достижение унисона – это лишь предварительное условие любого ансамблевого музицирования. Суть исполнительства заключается в произнесении музыкального текста – мелодии.

На интонирование мелодии влияет степень эмоционального восприятия музыки исполнителем, характер музыкальных образов, звуковысотный рисунок мелодии, её ладогармоническое и метроритмическое строение, тематическое развитие, тональный план, динамический оттенки, темп, ритм. Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у исполнителя чувства темпоритма, которое и является результатом понимания музыкального произведения в целом. Для исполнителя, прежде всего, важно уяснить, что темп – это определённая сфера образов, эмоций, настроений, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, её характером.

Дирижёру хора необходимо учитывать, что темпоритм исполнения хорового произведения связан не только с ритмом музыки, но и с ритмом поэтического текста. И хотя чаще всего ритм слова подчиняется ритму музыки, всё же в некоторых случаях расположение в стихах словесных (орфоэпических) акцентов является исходным моментом для определения группировки долей внутри такта. Исполнительский ритм в хоре в большей мере связан с характером произношения текста, дикцией. Хорошая дикция в хоровом пении является не только средством раскрытия поэтической мысли, но и средством подчёркивания ритма. Бывает, что и преувеличенное внимание дирижёра к дикции приводит к негативному эффекту: пытаясь особенно отчётливо выговаривать слова, тем самым певцы утяжеляют их и нарушают, тем самым, ритмическую остроту.

Важным средством художественной выразительности в хоровом исполнительстве является динамика. Применяемые в музыкальной практике

градации громкости относительны. Наиболее верны и определённы суждения о громкости звука в границах трёх качеств: тихо, умеренно, громко. Чётких рубежей между ними нет, поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Важнее относительные различия, не зависящие от силы голоса и мощности звучания хора. Такая относительность динамических обозначений воспитывает у исполнителей достаточный простор для проявления творческой инициативы.

Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, непосредственно и сильно. Тембр может успокаивать, раздражать, восприниматься как тёплый или холодный, ласковый или суровый, звонкий или скрипучий. Уже это само по себе свидетельствует о том, что тембр является категорией качественной, а не количественной. Коллективный принцип исполнительского процесса в хоровом пении предъявляет к певцам особые требования. Здесь каждый должен поступиться своей индивидуальной манерой формирования тембра и при помощи «затемнения» или «осветления», округления или открытости звука найти такие градации, которые обеспечат максимальное единство и слитность хоровой партии.

В формировании хорового тембра исключительно велика роль показа, который дирижёр осуществляет как при помощи голоса, так и посредством жеста. Поскольку характерной чертой участников хора является стремлением (часто неосознанное) подражать манере пения руководителя, голос дирижёра часто становится эталоном, по которому певцы «настраивают» свой тембр. В связи с этим понятно влияние, которое может оказывать на основной тембр хора хорошо развитый певческий голос дирижёра – хормейстера, под которым обычно подразумевается не сильный, но чистый и приятный голос с ярко выраженным тембром, легко ансамблирующий с другими, широкий по диапазону, достаточно ровно звучащий во всех регистрах и, что особенно важно, гибкий в тембровом отношении.

Хор - это живой организм, сформированный художественными вкусами и критериями хормейстера. Этот организм может быть гибким и неповоротливым, понимающим и непонятливым, доброжелательным и агрессивным, увлечённым и безразличным. Одухотворённость хорового инструмента требует к нему особого отношения, поскольку эта его особенность делает его одновременно и самым умным и восприимчивым, и самым нестабильным и изменчивым. Это связано с тем, что основные его качества исполнительской выразительности (яркость и красота звука, чистота интонирования, слитность ансамбля, тембровое богатство, громкость, общий вокальный диапазон, артикуляционный «механизм») не могут быть зафиксированы надолго, а воссоздаются и обновляются на каждой репетиции

дирижёром-хормейстером, который в хоровом жанре является не только исполнителем, но и автором инструмента, и его настройщиком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А. Дирижёр – хормейстер.- Л.: Музыка, 1976.-93 с.
2. Живов В.Л. Хоровое исполнительство. – М.: Музыка, 2003.-51 с.
3. Казачков С.А. От урока к концерту. - Казань: Изд-во Казанск.ун-та, 1990.-54 с.

Тарханова Лилия Михайловна,
преподаватель вокально – хоровых дисциплин
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РАБОТА НАД КОНЦЕРТНЫМ РЕПЕРТУАРОМ ХОРА МАЛЬЧИКОВ «ЭКСКЛЮЗИВ» В РАКУРСЕ ПРИОРИТЕТНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ КОНЦЕПЦИЙ РАЗВИТИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДО 2030 ГОДА

*«Хор живёт и развивается лишь как коллектив единомышленников,
братьев по духу, объединенных одним художественно –эстетическим направлением, единым
стремлением к художественному и нравственному совершенству»
С.А.Казачков.*

Концепция развития дополнительного образования детей до 2030года – это распоряжение Правительства РФ от 31 марта 2022г. №678. Целями и задачами дополнительного образования детей являются создание условий для самореализации и развития талантов детей, а также воспитание высоконравственной, гармонично развитой и социально ответственной личности, развитие системы творческих конкурсов, фестивалей, научно-практических конференций, в которых принимают участие обучающиеся.

К принципам государственной политики в сфере дополнительного образования детей относятся:

- доступность качественного дополнительного образования для разных социальных групп;
- инклюзивность, обеспечивающая возможность для детей-инвалидов и детей с ограниченными возможностями здоровья обучаться по дополнительным программам, в том числе и совместно с другими обучающимися.

Приоритетным направлением является:

- содействовать эстетическому, нравственному, патриотическому, этнокультурному воспитанию детей путём приобщения к искусству, народному

творчеству, а также сохранению культурного наследия народов Российской Федерации;

- создать условия для вовлечения детей в художественную деятельность по разным видам искусства и жанрам художественного творчества при сохранении традиций классического искусства.

В рамках реализации дополнительных программ в области искусств создание условий для развития индивидуальных творческих способностей детей, приобретения ими знаний, умений, навыков и их профессиональной ориентации.

Основываясь на вышеуказанное распоряжение, строится работа хора мальчиков «Эксклюзив». Концертная деятельность коллектива довольно насыщена: это участие в школьных, городских концертах и конкурсные выступления разного уровня. Для коллектива эти выступления играют очень важную роль, так как каждый ребенок может стать настоящей звёздочкой, не зависимо от того какие у него музыкальные способности. Все ребята на время выступления становятся одним единым коллективом, одним единым целым, настоящими братьями! Это конечный результат многодневных тренировок, занятий хора.

Почему так важны концертные выступления? Любой вид искусства, питающийся животворными соками национальной культуры – всегда служит благородной цели – воспитанию высокого чувства любви к Родине, к её истории, её делам. Восприятие прекрасного сквозь призму патриотического чувства делает это прекрасное ещё более значительным, возвышенным. Благодаря специфике хорового пения у ребят появляются огромные возможности для воспитания чувства патриотизма, гражданственности и коллективизма.

Репертуар хора «Эксклюзив» довольно разнообразный. Классические произведения являются основой репертуара. В исполнительской хоровой технике сохраняются традиции академического хорового пения: владение широким дыханием, кантиленой, хоровая стройность голосов, ансамблевый строй, тембровое и динамическое богатство русского пения, искусство вокально-поэтической декламации.

Обязательно включаются произведения народов России. Народные песни всегда очень быстро запоминаются, они органичны в исполнении, и дети интуитивно чувствуют характер их исполнения. При исполнении народных песен звучание хора приближается к оригинальному звучанию, но, не теряя чувство меры. Исполняя народные песни, ребята, таким образом, приобщаются к народным корням. Чистота строя, особенно в условиях пения а cappella – одно

из основных сложностей хорового исполнительства. Народная песня, исполненная а саррелла, нравится ребятам и воспринимается очень органично.

В музыкально-эстетическом воспитании детей велика роль татарской национальной музыки. Народные песни, по словам Г. Тукая являющиеся «зеркалом народной души», помогут им глубже понять жизнь, историю, судьбу народа, проникнуться любовью к родной природе, ощутить прелесть народного мелоса. Разнообразные по содержанию и формам произведения татарских композиторов помогают детям войти в мир большого музыкального искусства.

Произведения татарских композиторов обязательно входит в репертуар хора, так как родной язык является частью нашей культуры Татарстана. Эти произведения всегда очень интересны по содержанию и довольно трудны в плане исполнительства. Особое внимание уделяется процессу произношения текста, так как многие ребята если и говорят по татарский, то всё равно имеют сильный акцент. Таким образом, ребята с помощью песен знакомятся с музыкальным татарским наследием.

Русская песня во всех её жанрах – плясовая, хоровая, шуточная, колыбельная, о народных героях, о революции, о войне сопровождает нашу жизнь и являет собой благодатную почву для воспитания любви к Родине. Песни о Великой Отечественной войне – являются неотъемлемой частью репертуара хора мальчиков. Эти песни помогают ребятам осознать всё, что пережил наш народ во время войны, знакомятся с историей, узнают те или иные факты возникновения этих песен, тем самым расширяют свой кругозор и знание истории страны и народа.

Произведения современных композиторов вносят в репертуар хора особый колорит. Смелые ритмы и интересные гармонии очень нравятся всем хористам в нашем коллективе. Произведения Сергей Плешака и Александра Жарова очень полюбили мальчишкам и исполняются с удовольствием. В хоре смело, применяются шумовые инструменты, что очень нравится исполнителям и вызывает восторг у слушателей. Авторские, современные песни о Республике, городе, школе и учителях, национальных праздниках являются изюминкой репертуара хора. Эти песни востребованы и с удовольствием исполняются на городских мероприятиях.

В коллективе ребята с ОВЗ занимаются на одном уровне с другими обучающимися. Ребята получают достойное музыкальное образование и активно участвовать в концертно-конкурсной деятельности. Благодаря грамотному подбору репертуара хора ребята полюбили хоровое пение и даже продолжают профессиональное обучение в этом направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казачков С.А. От урока к концерту.- Изд-во Казанского университета, 1990.-343с.
2. Произведения Татарской музыки для использования на уроках музыки в начальных классах общеобразовательной школы: Методические рекомендации для студентов – практикантов МПф и учителей музыки.- Казань, 1990.- 20с.
3. Работа с детским хором: Сборник статей / Под ред. проф. В.Г.Соколова.- М.: Музыка, 1981.- 70с.
4. Сборник методических статей. «Вокально-хоровые технологии». Вып.2/ Авт.- сост. И.В.Роганова.- СПб.: Композитор*Санкт-Петербург, 2014.- 252с., нот.

Титова Ирина Николаевна,
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Одним из «больных» вопросов профессиональной деятельности исполнителя является *эстрадное волнение* - волнение перед концертом и во время самого концертного выступления. Научиться владеть собой на эстраде должен каждый музыкант-исполнитель. С. Савшинский относит эстрадное самообладание к важнейшим качествам артистичности - способности увлекаться исполнением и отдавать ему все психические силы.

Сценическое волнение может рассматриваться как реакция на *стрессовую ситуацию*. Что такое стресс? Это состояние психического напряжения в трудных условиях, адаптация человека к усложнённым условиям жизни и труда. Существует 5 типов реакции на стрессовую ситуацию:

Напряжённый тип. В стрессовой ситуации сковывается, кусает губы, сжимает руки, скован. Может проявляться импульсивность и напряжённость действий. Внимание сужено и приковано к «одной точке».

Трусливый тип. В стрессовой ситуации впадает в панику. Испытывает сильное чувство страха. Проявляет комплекс реакции по принципу «убежать - замереть – упасть»: закрывает глаза, затаивает дыхание.

Тормозной тип. Проявляет заторможенность действий. Движения замедляются, реакции притупляются. Человек как бы находится в ситуации «замедленной съёмки».

Агрессивный тип. Человек теряет контроль над собой. Проявляет агрессию, «нападая» на всех и всё, нередко за исключением истинного источника стресса.

Прогрессивный тип. В стрессовой ситуации улучшаются показатели деятельности. Появляется боевой задор, человек обнаруживает минимальную затрату сил при выполнении работы. Стресс становится активизирующим толчком для творческого подъема.

В деятельности музыканта можно обнаружить все проявления стрессовых реакций. «Напряжённый» тип поддаётся исправлению в ходе практики. Мы можем часто наблюдать, например, как маленькие дети напряжены на уроке, пытаясь «собрать воедино» все стоящие перед ними исполнительские задачи. В процессе работы совершенствуются навыки, многие действия начинают совершаться автоматически, появляется уверенность, и данный тип реагирования заменяется на более продуктивный.

«Трусливый» тип реагирования связан с любыми проявлениями страха на уроке или на сцене. Исполнитель начинает суетиться, ошибаться, хаотично двигаться, механически повторять одно и то же место в произведении. При обнаружении у ученика «трусливого» типа реагирования важно понять его первопричины. Не слишком ли ученик боится последствий? Или у ученика повышенный уровень тревожности? Уверен ли он в себе как личность и как музыкант?

Человек «тормозного» типа зачастую требует «встряски». С ним довольно сложно работать, так как на него затрачивается очень много энергии. Для продуктивной деятельности такому человеку необходимы прочные знания и навыки. В этом случае он ощущает надёжность в своей деятельности и становится достаточно уверенным. Нередко такие люди перестраховываются и долго не решаются выйти на публику, ожидая поддержки.

«Агрессивный» тип допустим у маленьких детей (некоторые маленькие пианисты начинают «наказывать» непослушный инструмент, шлёпая его по клавишам или деке). У взрослого агрессивная реакция (в музыкальной деятельности) свидетельствует лишь об отсутствии эмоциональной культуры.

«Прогрессивный» тип реагирования является идеальным для сценической и педагогической деятельности музыканта. Существуют группы людей, так называемых «экстремалов», для которых стрессовая ситуация - отличный стимул для деятельности. Им скучно работать в комфортных условиях. Такого рода исполнители не любят «выкладываться» на уроках или репетициях, но

всегда превосходно чувствуют себя на сцене. Экстремалу обязательно необходима деятельность, связанная со стрессом, риском. Такому человеку затруднительно работать в рутинных, спокойных условиях.

Г. Коган пишет, что взволнованность перед выступлением естественна и желательна. Такое волнение-подъем - условие артистичности исполнения. Отрицательным вариантом реакции на сценический стресс является волнение-паника, которое приносит большой психический вред. Деструктивное сценическое волнение во многом связано с тем, что само выступление на сцене человек приучается воспринимать как нечто из ряда вон выходящее. Такое ощущение, что на сцене решается вопрос жизни и смерти. Возникает парадокс: люди, выполняющие работу, действительно связанную с риском для жизни, практически не волнуются, несмотря на объективную опасность их труда. Достигнув определенного уровня профессионализма, они просто выполняют работу. По идее, сцена должна стать привычным «рабочим местом» музыканта-исполнителя. В этом случае будет выполняться работа, а не решаться вопрос о собственной личной значимости человека-музыканта.

Также к числу главных внутренних причин волнения можно отнести «парадокс сверхзначимости». Распространено мнение, что причина волнения кроется в скромности человека, неверии в свои способности. Однако Г. Коган считает, что причина волнения заключается в переоценке своих способностей, в чрезмерном любовании собой.

Преодоление эстрадного волнения должно идти по пути желания общения со слушателями. Полная отдача воплощению художественного образа – вот путь преодоления сценического страха, психологической адаптации музыканта к публичному выступлению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коган Г.М. У врат мастерства. – М.: Классика-XXI, 2004. – 135с.
2. Литвиненко Ю.А. Педагогические аспекты подготовки учащегося-музыканта к публичному выступлению. – М.: МПГУ, 2010. – 159с.

Толстов Глеб Олегович
преподаватель по классу духовых инструментов
МАУ ДО «Детская музыкальная школа №5» г. Набережные Челны

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ ДШИ и ДМШ

Современный образовательный процесс, в том числе новые Федеральные государственные образовательные стандарты предполагают не просто обучение учащихся предметным знаниям, умениям и навыкам, а воспитание здоровой личности. В связи с этим, большое внимание уделяется здоровью подрастающего поколения, как основному показателю благополучия общества, отражающему не только истинную ситуацию, но и дающему прогноз на перспективу.

Под здоровьесберегающими образовательными технологиями (ЗОТ) в широком смысле можно понимать все технологии, использование которых в образовательном процессе идет на пользу здоровья обучающихся. К здоровьесберегающим образовательным технологиям будут относиться педагогические приемы, методы и технологии, которые не наносят вреда здоровью обучающихся и преподавателей, обеспечивают им безопасные условия пребывания, обучения и работы в образовательном процессе.

Понятие «здоровьесберегающие педагогические технологии» дискуссионно и у разных авторов встречаются разные трактовки. Н.К.Смирнов заведующий кафедрой психолого-педагогических технологий охраны и укрепления здоровья Академии ПКиПРО Минобразования России. Н.К.Смирнов, как родоначальник понятия «здоровьесберегающие образовательные технологии» утверждал, что их можно рассматривать как технологическую основу здоровьесберегающей педагогики, как совокупность форм и методов организации обучения детей без ущерба для их здоровья, как качественную характеристику любой педагогической технологии по критерию ее воздействия на здоровье ребенка и педагога. Он считает, что как прилагательное понятие «здоровьесберегающая» относится к качественной характеристике любой педагогической технологии, показывающей, насколько при реализации данной технологии решается задача сохранения здоровья основных субъектов образовательного процесса – детей и их родителей, педагогов.

Здоровьесберегающие технологии можно рассматривать как сертификат безопасности для здоровья и как совокупность тех принципов, приемов,

методов педагогической работы, которые дополняют традиционные педагогические технологии задачами здоровьесбережения.

Здоровьесберегающие технологии, применяемые в учебно-воспитательном процессе, условно можно разделить на три основные группы:

1) Медико-гигиенические здоровьесберегающие технологии, обеспечивают гигиенически оптимальные условия образовательного процесса. Эти технологии ориентированы на обеспечение надлежащих гигиенических условий, с учетом соответствия СанПиНам и охватывают вопросы освещения, проветривания, зонирования пространства, соблюдения режима занятий и двигательной активности, ограничения предельного уровня учебной нагрузки.

2) Физкультурно-оздоровительные здоровьесберегающие технологии, характеризуются оптимальной организации учебного процесса и физической активности школьников. Эти технологии реализуются в виде динамических разминок, пальчиковых игр, упражнений для укрепления опорно-двигательного аппарата, растяжки, гимнастики для глаз, организации последовательности занятий и отдыха. Целью таких «спортивных вкраплений» является укрепление здоровья, повышение умственной и физической работоспособности.

В рамках музыкальной школы, можно выделить правильную посадку за инструментом, а также верное использование пюпитра для духовых инструментов, где важно точное положение исходя из анатомо-физиологических данных. На флейте правильной постановкой считается та, которая удобна, и создаёт максимальную свободу действий исполнителя, устойчивость инструмента.

3) Психолого-педагогические здоровьесберегающие технологии должны обеспечивать психологически комфортное состояние ребенка на уроке в музыкальной школе. Разнообразные психолого-педагогические технологии, используемые преподавателем, создают положительный эмоциональный фон урока, моделируют ситуацию успеха.

В арсенал педагогических технологий должны входить умение выстроить доброжелательную обстановку на уроке. А спокойная беседа, позитивная реакция учителя на желание ученика выразить свою точку зрения, тактичное исправление допущенных ошибок, поощрение к самостоятельной мыслительной деятельности, будет способствовать раскрытию способностей каждого ребенка.

Частота смены занятий на уроке тоже влияет на психологический и эмоциональный комфорт учащегося, необходимо помнить, что нормой считается 4-7 смены видов деятельности за урок. Однообразность способствует утомляемости школьников, вместе с тем, смена одного вида деятельности на другой требует от учащихся дополнительных адаптационных усилий, что

способствует утомляемости. Педагогу необходимо отслеживать психологический фон учащегося и грамотно выбирать педагогические методы и приемы.

Особое внимание следует уделить системе выставления оценок, она должна быть обоснована, необходимо помочь учащемуся увидеть свои ошибки и пути их преодоления. Педагог поощряет стремление учащегося к самоанализу, укрепляет его уверенность в собственных возможностях. Таким образом, учащиеся не боятся получить плохую оценку или замечание, а готовы с желанием продемонстрировать свои знания, получить новую информацию. В процессе такого урока не возникает эмоционального дискомфорта даже в том случае, когда ученик с чем-то не справился, что-то не смог выполнить.

Следует заметить, что в обстановке психологического комфорта и эмоциональной приподнятости работоспособность учащегося заметно повышается, что в конечном итоге приводит и к более высоким результатам.

Домашняя подготовка учащегося так же является предметом внимания педагога, особенно актуально это становится в условиях дистанционного обучения. Педагогу по музыкальному инструменту (по специальности) часто приходится помогать учащемуся в организации домашней работы. Грамотно составленное расписание и правильно организованное рабочее место дома является не только основой качества домашней подготовки, но и общего самочувствия и, следовательно, будет положительно отражаться на состоянии здоровья учащегося. Необходимо регулярно проводить беседы с учащимися по оптимальному использованию времени, затраченного на занятия.

Сохранение здоровья ребенка – главная задача, прежде всего, его родителей. Следовательно, сотрудничество с родителями играет огромную роль в достижении цели. Участие родителей в учебной жизни ребенка, их присутствие на занятиях и концертах, совместные творческие мероприятия и проекты положительно сказываются на здоровье и самочувствии ребенка. Выступая на сцене для родителей, чувствуя интерес близких людей к своей работе и их поддержку, у ребенка формируется чувство психологической уверенности и стрессоустойчивости, что в дальнейшем положительно отразится на общем состоянии здоровья ребенка.

Стоит отметить важные моменты в применении здоровьесберегающих технологий на уроках флейты, в условиях дистанционного обучения. Особенностью данных условий является применение телефона или компьютера на занятиях. Здесь на преподавателя ложится ответственность за соблюдение норм целесообразного использования современных технологий.

Особенно важной становится работа с родителями, так как от них зависит соблюдение санитарных условий ребенка и организацию рабочего

пространства. Преподаватель, в свою очередь, контролирует, и распределяет нагрузку, например, больше подавая речевую информацию, что позволяет давать отдых глазам. Также важно применять физкультурно-оздоровительные и психолого-педагогические здоровьесберегающие технологии.

Непрерывность действия ЗОТ невозможно проследить без участия родителей. Именно они отвечают за соблюдение режима дня, режима питания, следят за физическим здоровьем ребенка. Беседы на классных часах, выступления на родительских собраниях— это тоже относится к здоровьесберегающим технологиям.

Здоровьесберегающие технологии по ФГОС

Непрерывность действия ЗОТ невозможно проследить без участия родителей. Именно они отвечают за соблюдение режима дня, режима питания, следят за физическим здоровьем ребенка. Беседы на классных часах, выступления на родительских собраниях— это тоже относится к здоровьесберегающим технологиям.

Конечно, задачу сохранения здоровья детей не под силу решить одному педагогу, даже самому замечательному. Но если педагог в процессе обучения будет выполнять рекомендации медиков, психологов, использовать новаторские достижения в педагогике, сотрудничать с родителями, тогда реализация здоровьесберегающей образовательной модели будет более эффективна.

Подводя итог, следует отметить, что здоровьесберегающие образовательные технологии следует рассматривать как совокупность основных принципов, приемов, методов педагогической работы, которые дополняют традиционные технологии обучения, воспитания и развития задачами здоровьесбережения, а рациональная организация урока в музыкальной школе с учетом здоровьесберегающего фактора помогает продуктивному обучению в музыкальной школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Возвышаева И.В. Охрана здоровья детей и подростков в Российской Федерации: Законодательные и нормативные аспекты. /И.В.Возвышаева//Школа здоровья. – 2001, №1.
2. Дополнительное образование как система технологий сохранения и укрепления здоровья детей: Учебное пособие. - /Н.В.Сократов и другие. – Оренбург.: 2001.
3. Курбатова Л. Мозг, творчество. //Начальная школа плюс: до и после. – 2003, №5, 45-50с.

4. Смирнов Н. К. Здоровьесберегающие образовательные технологии в работе учителя и школы/Н.К.Смирнов. – М.: АРКТИ, 2003 – 272с.

5. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания, вып. 11. – М. - Л. : Известия АПН РСФСР, 1998.

Толстова Юлия Павловна,
преподаватель по классу флейты
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7

ФОРМИРОВАНИЕ АНСАМБЛЕВЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ КАК ФАКТОР РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В ДШИ

В современном обществе основной целью образования является воспитание всесторонне развитого человека. Осуществление данной цели требует новых идей и подходов в сфере образования. Поэтому одной из потребностей сегодняшнего дня в музыкальной педагогике, является поиск новых методик преподавания и в частности внедрение развивающего обучения в музыкальное образование.

Термин «развивающее обучение» введен в педагогическую теорию и практику В.В.Давыдовым. Под развивающим обучением понимается новый, активно-деятельностный способ обучения, идущий на смену объяснительно-иллюстративному способу. То есть оно основано на формировании механизмов мышления, а не на эксплуатации памяти. Учащиеся должны овладеть теми мыслительными операциями, с помощью которых происходит усвоение знаний и оперирование ими. Развивающее обучение – это обучение, содержание, методы и формы организации которого основываются на закономерностях развития ребенка.

Позиция ребенка в обучении: Ребёнок – самостоятельный субъект, взаимодействующий с окружающей средой. Это взаимодействие включает все этапы деятельности: целеполагание, планирование и организацию, реализацию целей и анализ результатов деятельности. Таким образом, учащийся из объекта педагогического воздействия, превращается в субъекта познавательной деятельности. Учебный процесс строиться таким образом, чтобы в ходе его учащийся как бы «переживал» весь познавательный цикл полностью, осваивал его в единстве эмпирического и теоретического познания. Отношения между участниками учебного процесса. Ученик – учитель: отношения партнерства, делового сотрудничества. Учащийся – учащийся: коллективно-распределительная деятельность, необходимым условием которой является диалог.

Принципы развивающего обучения хорошо реализуются при игре в ансамбле на уроках в ДМШ. Ансамбль – это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Важно начинать работу над ансамблем с самых первых уроков занятий на инструменте. Чем раньше ученик начинает играть в ансамбле, тем более грамотный, техничный, музыкант из него вырастет. Чаще всего первым партнером у ребенка оказывается преподаватель, происходит совместное творчество. Игра в ансамбле «Учитель-ученик» помогает ребёнку уже на первых уроках почувствовать себя равноправным музыкантом, даже исполняя несколько ритмически организованных звуков. Развиваются ритм, слух, и самое главное чувство ансамбля, чувство ответственности за общее дело.

По опыту знаю, что играть в ансамбле нравится ученикам. Для дуэта важно подобрать учащихся, равных по музыкальной подготовке и владению инструментом. Кроме того, нужно учитывать межличностные отношения участников. Исполняя совместное произведение, дети учатся взаимодействовать друг с другом, думать о партнере, решать вместе с ним разные музыкальные и исполнительские задачи, то есть понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступить.

На первом этапе учащиеся должны уяснить основные правила игры в ансамбле. Прежде всего, самые трудные места – это начало и окончание произведения, или его части. Начальные и заключительные аккорды или звуки должны быть исполнены синхронно и чисто, независимо от того, что и как звучало между ними. Синхронность – результат основного качества ансамбля: единого понимания и чувства ритма и темпа. Синхронность – это и техническое требование игры. Нужно одновременно взять и снять звук, выдержать вместе паузу, перейти к следующему звуку. Первый аккорд содержит в себе две функции – совместное начало и определение последующего темпа. На помощь придет дыхание. Вдох – самый естественный и понятный сигнал о начале игры для любого музыканты. Духовики показывают вдох началом звука. Немаловажный момент – взятие нужного темпа. Здесь все зависит от скорости вдоха. Резкий вдох говорит исполнителю о быстром темпе, спокойный вдох – это сигнал о медленном темпе. Поэтому важно, чтобы участники дуэта не только слышали друг друга, но и видели, нужен зрительный контакт.

На уроках ансамбля происходит усиление познавательной активности учащихся, создание условий для проявления их самостоятельности и инициативы, приводят к понятию обучающей творческой деятельности. Игра в ансамбле позволяет эффективно развивать весь комплекс музыкальных способностей учащихся, воспитывать навык чтения с листа, способствовать

формированию устойчивого интереса к занятиям музыкой. Также важным на таких уроках становится общение. Общение – это урок сотворчества, совместного мышления, партнерства, урок свободы, где всякий должен высказать себя.

Таким образом, ансамблевое музицирование в классе флейты является формой работы, соответствующей концепции развивающего обучения и позволяющей эффективно использовать сформулированные музыкально-дидактические принципы обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курбатова Л. Мозг, творчество. //Начальная школа плюс: до и после. – 2003, №5, 45-50с.
2. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. М.: Гуманит. изд. Центр ВЛИА-ДОС, 1997.- 384 с.
3. Хрестоматия для флейты: 3-4 кл. ДМШ. Пьесы, этюды, ансамбли. Методика / Сост. Ю. Должиков. — М.: Музыка, 2011. — 136 с.

Толстова Юлия Павловна,
по классу флейты

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПОДБОР ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ МОТИВАЦИИ В ОБУЧЕНИИ И МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ УЧАЩИХСЯ

На современном этапе развития нашего общества, одними из главных составляющих образования являются воспитание и обучение, основанные на духовном богатстве культурного наследия. Поликультурное образование и воспитание ребенка является одним из главных факторов освоения, сохранения и развития культурного наследия человечества и укрепления межнационального сотрудничества.

Рассматривая вопрос о роли культуры в процессе формирования личности современного ученика, не следует замыкать ее как в рамках узко национального пространства, так и стирать национальное наследие в мировой культуре. Приобщение ребенка к традициям, обычаям, как своего, так и других народов обогащает его внутренний мир и духовно, и эмоционально.

Детская школа искусств обладает большими образовательными ресурсами для знакомства учащихся с музыкальной культурой различных народов, в том числе и музыкой Татарстана, одним из которых является подбор

репертуара. Как утверждают психологи, более эффективными являются активные формы восприятия музыки, в том числе, сольная и ансамблевая исполнительская практика. Грамотный подбор произведений репертуарного плана развивает у детей интерес к музыке, обеспечивает формирование и развитие эстетических воззрений и вкусов учащихся, способствует раскрепощению их творческих сил.

Работа с музыкальными произведениями, предполагает не только воспроизведение ребенком нотного текста, но также и его знакомство с биографией композитора, эпохой в которой он жил, с музыкальной культурой того времени. Все это не только расширяет кругозор ребенка, но и обогащает его духовный мир, развивая в нем толерантность.

Знакомство учащихся с музыкальной культурой различных народов начинается с самого начала обучения в школе искусств или музыкальной школе. Вначале ребенок получает основные знания только от педагога, но как психолог я знаю, что самостоятельно полученные знания находят большее эмоциональное подкрепление и намного лучше запоминаются, поэтому я даю творческие задания учащимся своего класса, чтобы они могли самостоятельно познакомиться с композитором и его творчеством. В младших классах дети готовятся по средствам книг и красочных иллюстраций, а в средних и старших классах ребята подготавливают презентации, выполненные в программе Microsoft Power Point (показ нескольких презентаций).

Изучая музыкальные предпочтения и вкусы разных социальных групп, психологи выяснили, что музыкально образованные люди тяготеют к плюрализму. Автор социального исследования о музыкальных вкусах Бентони Брайсон пишет, что люди, обладающие высокой музыкальной культурой, легче принимают «чужое» и не склонны отталкивать и отрицать его. К таким же выводам пришли четыре американских психолога под руководством Дональда Фуччи. Авторы заключили, что большой музыкальный кругозор облегчает общение и взаимопонимание между разными слоями общества: одним из кирпичиков прочного социального мира может быть широкое и всеобщее музыкальное образование, психологически сближающее людей и обращающее «чужое» в «свое».

Необходимо также учитывать особенности и специфику исторического развития нашего региона, характеризующегося своеобразным «диалогом» культур, к живому звучанию которых необходимо приобщать подрастающее поколение. При этом следует заметить, что обращение к музыке национальной традиции, безусловно, будет способствовать как расширению музыкального кругозора, так и повышению интереса детей к родной культуре.

При включении в репертуар учащегося ДШИ пьес татарских композиторов или обработок народных мелодий следует учитывать их методическую целесообразность с точки зрения использования различных штрихов, приемов игры, типов мелодии, гармонии, метроритма. Исполнение пьес татарских композиторов различного характера способствует решению ряда технических задач. Основным является то, что на материале татарской музыки учащиеся могут заложить основы навыка исполнения мелизматике различных типов, редко присутствующих в традиционном школьном репертуаре и потому часто вызывающих затруднение на последующих этапах обучения.

Как уже было сказано ранее, более эффективными являются активные формы восприятия музыки, в связи с этим мной совместно с другими преподавателями было проведено внеклассное мероприятие «Музыка родного края», посвященное музыкальной культуре Татарстана. Воспитанники наших классов принимали там активное участие, они исполняли национальные произведения в народных костюмах, все это позволило им больше познакомиться с музыкальной культурой нашего региона (показ фрагментов мероприятия).

Также при подборе репертуара следует обращать внимание на то, что ученики ДШИ это также аудитория слушателей недалекого будущего, а в программу отечественных и зарубежных исполнителей все чаще включены произведения современных композиторов. Исходя из этого, я стараюсь включать в репертуарный план учащихся произведения композиторов современности, или произведений под фонограмму, которые тоже вносят свою лепту в поликультурное образование воспитанников.

Таким образом, при составлении репертуарного плана учащихся следует учитывать все вышеперечисленные компоненты, которые будут способствовать успешному музыкальному и эстетическому воспитанию учащихся, а также межкультурной компетенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности/Д.К.Кирнарская – М.: Таланты - XXI век, 2004. – 496с.
2. Курбатова Л. Мозг, творчество. //Начальная школа плюс: до и после. – 2003, №5, 45-50с.
3. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания, вып. 11. – М. - Л. : Известия АПН РСФСР, 1998.

Хаметшина Ольга Викторовна,
преподаватель по классу скрипки,
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПРОЕКТНАЯ МЕТОДИКА КАК ФОРМА АКТИВИЗАЦИИ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Метод проектов, в последнее время широко используется в педагогической практике в общеобразовательных школах. Основан метод на постановке социально значимой цели и ее практическом достижении. Главная цель любого проекта - формирование различных компетенций, т. е. умений, связанных с опытом их применения в практической деятельности.

Что же такое проект и как можно его применить преподавателями школы искусств, чтобы внести свежую струю и идти в ногу со временем? Проект – реалистичный замысел, план о желаемом будущем («проект» в буквальном переводе с латинского – брошенный вперед, в будущее).

Проектная деятельность МАУ ДО «Детская школа искусств №7» представлена широким спектром долгосрочных и краткосрочных проектов, охватывающих все сферы деятельности. Чаще мы используем:

- творческие проекты, в результате которых рождается какое-то произведение искусства (концерт, спектакль, конкурс и др.);
- практические проекты (практико-ориентированные), в результате которых появляется конкретный полезный практический результат (учебное пособие, хрестоматия, презентация к уроку и т.п.);
- социо-культурные проекты изменяют что-то в обществе, влияют каким-либо образом на окружающих людей средствами культуры и искусства;
- информационный проект направлен на сбор информации о каком-то объекте с целью анализа, обобщения и представления для широкой аудитории (оформление стенда, публикации в СМИ, интернете и др.).
- интегрированные проекты, которые вмещают в себя несколько видов проектов.

Но любой проект, в первую очередь, нацелен на детское творчество, развитие творческих, образовательных способностей учащихся, вовлечение в учебную и внеклассную деятельность.

Например, уже в течение ряда лет в Детской школе искусств № 7 работает социальный творческий проект «Детская филармония «Золотая нота». Цель проекта – эстетическое воспитание учащихся общеобразовательных школ города, не посещающих учреждения дополнительного образования. Участники проекта – преподаватели и учащиеся школы, дарят своё искусство детям, тем самым просвещают, делают их чище, лучше. Идейный вдохновитель –

руководитель Буркова Любовь Васильевна, преподаватель по музыкальной литературе в лёгкой, доступной форме увлекательно рассказывает об искусстве, подкрепляя рассказ интереснейшими авторскими презентациями.

Несколько лет назад стартовал новый творческий проект для учащихся школы – «Музыкальная гостиная». Цель этого проекта – реализация девиза школы «Каждому учащемуся – творческий шанс». Как известно на конкурсах, также как на больших ответственных концертах могут выступать далеко не все ученики школы искусств, для этого нужен набор определённых способностей, умений и навыков. Но попробовать свои творческие силы хочет каждый. Любые, самые маленькие успехи на сцене в «Музыкальной гостиной» поддерживаются доброжелательной публикой из учащихся, их родителей и преподавателей. Ведь в проекте – ученики самые настоящие артисты с костюмами, красивыми платьями иногда даже прическами. В рамках «Музыкальной гостиной» действует ещё мини проект – «Творческая мастерская». В этом подпроекте ученики демонстрируют свои умения в смежных видах искусства: пишут стихи, лепят из пластилина, рисуют на стекле, делают поделки из дерева, из шерсти и др. Из этих поделок мы делаем выставки, которые пользуются большим успехом, оформляем школьные стенды: «Мой любимый инструмент», «Кошки», «По дорогам сказок». По итогам выступлений и творчества ученики получают фишки, а самых активных в конце года ждут сюрпризы, подготовленные руками преподавателей – дипломы, сборники популярных пьес, обложки которых обязательно оформляются фото детских работ. Учащиеся, которые участвуют в проекте стали меньше бояться сцены, выступают с удовольствием, готовятся к выступлениям более ответственно, нежели чем просто к урокам.

Набирает популярность ежегодный творческий проект школы: республиканский конкурс «Семь нот». Последние годы в номинации конкурса включены научно-практические конференции учащихся с заданной темой. Например, в этом году, тема конференции была посвящена Году народного искусства и нематериального культурного наследия, и тема обозначена как «Отечества - великое искусство!». Как взаимодействуют эти два вида искусства, что их объединяет, как дополняют друг друга будут выяснять юные исследователи.

Большой любовью пользуются татарские национальные проекты. Это и школьный фестиваль татарской музыки «Уңыш», школьный конкурс чтецов «Серле дөнъя», городской конкурс исполнителей татарских песен «Туган як моннары». Основная цель этих проектов - прививать любовь ребёнка к культурному наследию и современному творчеству композиторов и поэтов Татарстана и всего Поволжья.

Ещё один важный пласт – это проекты, направленные на патриотическое воспитание, формирование гражданской позиции учащихся. Конкурс музыкальных клипов «Нам дороги эти...» вызвал большой отклик у учащихся школ города. Они проявили максимум изобретательности и выдумки: здесь было и игровое кино на музыку песни, и инсценировки, хореографические зарисовки, навеянные песнями о войне, были использованы интересные программы для обработки слайдов со всевозможными спецэффектами, одним словом, ребята со своими педагогами вложили душу в память о той войне, которая унесла жизни многих людей. Конкурс фронтовой песни «Споёмте, друзья!» также возвращает память о тех далёких годах. Исполняя фронтовые песни, ребята стремятся воссоздать через слайдовую презентацию, костюмы ту атмосферу, которая царила во время передышек и поднимала боевой дух нашей армии.

Подводя итог вышесказанному необходимо отметить, что проектная художественно-творческая деятельность в школе позволяет привлечь детей и взрослых к искусству, творчеству, сделать их активными участниками проектов. Созданная творческая атмосфера, взаимодействие всех участников: детей, педагогов, родителей способствует объединению детей и взрослых, обеспечивает условия для толерантного общения, диалога и достижения взаимопонимания между участниками проектов.

Источники:

1. Репета Л.М. Роль метода проектов в становлении школьника / Л.М. Репета [Электронный ресурс] // Международный журнал экспериментального образования: [сайт]. — URL: <https://expeducation.ru/ru/article/view?id=629&ysclid=lg9fwya5ln177984114> (дата обращения: 23.03.2023)

Чернова Диана Валерьевна,
преподаватель по классу аккордеона
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

КОНЦЕРТНАЯ ПОДГОТОВКА УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ БАЯНА, АККОРДЕОНА

Воспитание в ученике эстрадных навыков является неотъемлемой и чрезвычайно важной частью педагогического процесса. Исполнительство – это сложный и тонкий процесс. Публичные выступления являются решающими в творческой жизни исполнителя, это итог длительной и кропотливой работы музыканта.

Умение выступать – это умение сосредоточиться на исполняемом. Следует брать пример с известных актеров, которые проделывают огромную работу над собой, над освобождением от скованности. Ведь только тогда исполнитель – баянист сможет передать содержание произведения. А чтобы на сцене чувствовать себя свободно нужны определенные условия:

- доступность исполняемого материала;
- завершенность работы над ним;
- хорошее физическое самочувствие;
- сосредоточенность на исполнении;
- качественная акустика;
- психологическое самочувствие исполнителя

Музыка – это искусство общения, желание самовыражения, которое невозможно создать в домашней обстановке. Именно необычность, значимость событий способствует выявлению: а) артистического начала; б) проверка на прочность, недоделки, случайности. Умение справляться с волнением. Главная задача педагога – приучить учащегося к сцене. Воспитывать эстрадные навыки нужно так же, как и работать над подбором программы. Начинать с небольшого и несложного и постепенно переходить к объемному и сложному. Вначале нужно приучить ученика максимально сосредоточиться на исполнении фразы, затем предложения, периода и уже целого произведения. Ну и конечно же, как можно чаще выступать.

Причины волнения могут быть разными, например: новизна обстановки, акустика зала, присутствие слушателей. Все это вносит разлад в психику учащегося, который еще не привык к сценическим выступлениям. Исполнитель на сцене должен уметь быстро приспособиться к условиям выступления. Готовность зависит от подвижности психики, быстроты реакции, находчивости и самообладания. Отсутствие этих качеств может привести к тому, что любая случайность будет вызывать панику, страх, скованность. Тогда потери будут неизбежны, а, соответственно и боязнь выступлений. Повышенная эмоциональная возбудимость характерная заметным перевесом процессов возбуждения над процессами торможения, может негативно отразиться на качестве игры. Именно музыкальные ученики, старающиеся сверх меры и страдают от повышенной эмоциональной возбудимости. Иосиф Пуриц советует таким ученикам (эмоционально возбудимым) следующее: не играть в более быстром темпе, чем тот, который был готов на данный момент. Умение сразу брать нужный темп; уметь начинать произведение с разных мест, чтобы у учащегося были опорные места; умение освобождаться и тормозить себя; не контролировать подробно текст и отдельные звуки.

В процессе подготовки учащихся к концертным выступлениям необходимо создать оптимальные условия для творческого самовыражения. Также важна предконцертная подготовка учащихся. Стоит избегать многочасовую игру в последние дни перед концертом; если есть возможность, то обыгрываться в том же зале, где будет концерт; выспаться, не переедать; в день концерта играть по нотам. Ф. Липс советует приходить за час до концерта, чтобы проверить стул, акустику зала, разыграться и настроиться. После концерта следует провести с учащимся анализ выступления и сделать подведение итогов. Также важно объяснить и отработать с учащимся выход и уход на сцену, поклон, нюансы поведения на сцене.

Выступление на концерте – событие, которое является основой развивающегося обучения, раскрывающего индивидуальность ученика. Результаты публичных выступлений оказывают огромное влияние на психику ученика и в большей мере влияют на его дальнейшее продвижение и работу. Концертная деятельность оказывает огромное влияние на творческий и профессиональный рост, как ученика, так и преподавателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литвиненко Ю.А. Роль публичных выступлений в процессе обучения музыки. – М.: Педагогика искусства, №1, 2010.
2. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1998.
3. Онегин А. Школа игры на баяне. Учеб. Пособ. – М.: Музыка, 1967.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна,
преподаватель по классу домры

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПРЕОДОЛЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОПРОСА

Проблема сценического волнения – одна из наиболее актуальных, жизненно важных для музыкантов-исполнителей. Сталкиваясь с ней впервые ещё в младших классах, многие ученики не перестают ощущать ее остроту вплоть до завершающих этапов своей учебы. Проблема адекватного поведения на сцене напрямую связана с непосредственной исполнительской практикой. В среде музыкантов - профессионалов эта проблема рассматривается с конца XVII века. Она включена многими методистами в свои работы о воспитании музыканта. И сегодня эта проблема по-прежнему значима для множества исполнителей на различных инструментах. Такие симптомы, как тряска рук, губ, дрожь в коленях, отказ голоса или слуха, неспособность сосредоточиться

на исполнении произведения, просто боязнь выходить на сцену, являются основными проявлениями синдрома сценического волнения.

Как правило, маленькие дети любят выступать. Но как только они начинают осознавать, что их действия на сцене могут быть оценены другими людьми, сидящими в зрительном зале, у многих детей возникает психологический дискомфорт.

Большинство психологов и педагогов-практиков сходятся в том, что первое проявление симптомов сценического волнения дает о себе знать в возрасте 10-11 лет. Необходимо начинать сценическое воспитание будущего музыканта-исполнителя с самых первых дней обучения в ДМШ или ДШИ. Музыкант-исполнитель часто и успешно выступавший в детские годы, обладает большей профессионально-психологической устойчивостью, проще справляется с эстрадным волнением, поэтому подготовка будущего музыканта к сцене должна вестись уже в начальный период обучения.

Каковы же причины сценического волнения и как их преодолеть. Чаще всего ученик, находясь на сцене, сосредоточен не на исполнении произведения, а на том, как он выглядит, ведь все смотрят на него. Часто волнение сопровождается мыслями типа: «Что обо мне скажут другие?», «Как я сыграю?», «Каковы будут оценки моей игры?» и т.д., и т.п. Это состояние как раз и отвлекает его от того на что должно быть направлено все его внимание, от исполнения произведения.

Ещё одна из первопричин сценического волнения – это боязнь музыканта забыть текст. Волнуются, потому что боятся забыть; и забывают именно потому, что чрезмерно волнуются, отражается на темпе, качестве звука, чистоте текста, выразительности. Провалы в памяти на сцене не всегда являются результатом недостаточной выученности текста. Действует успокаивающее на психику ученика и является гарантом от капризов памяти на сцене хорошо выученный материал.

Нужно внушить ученику уверенность в своих силах. Очень полезно, занимаясь, силой воображения представить себя на сцене заполненного зрителями концертного зала, внушить себе состояние творческой взволнованности и в этом психологическом состоянии исполнить всю программу. Такую репетицию следует проводить тогда, когда произведение выучено, и ни в коем случае не анализировать своё самочувствие во время игры. Всё внимание должно быть сосредоточено на произведение.

Существуют психологические типы:

Исполнители-флегматики с сильной инертной системой нервной деятельности чаще впадают в состояние «творческой апатии». Инертный человек проявляет лень, вместо того, чтобы приступить к важному делу,

зачастую переключает внимание на дела посторонние, много времени уходит на то, чтобы привести себя в рабочее состояние.

Исполнители-холерики, имеющие сильный неуравновешенный тип нервной системы артистичны, стремятся играть ярко и выразительно. Тяжело переживают неудачи, навыки формируются долго и с трудом.

Исполнители-сангвиники. Неудачи переносят относительно легко, быстро адаптируются к непривычным условиям работы, полны творческих сил, охотно выступают, но им быстро приедаются музыкальное сочинение, даже то, которое сами выбрали. Привычки у него образуются быстро и легко, а сформированные навыки закрепляются и долго сохраняются.

Исполнители-меланхолики со слабым типом нервной системы сильнее других страдают от сценического волнения. Неудачи переживают чрезвычайно болезненно. Он с одинаковой легкостью и быстротой схватывает материал и забывает его.

Хорошо помогают учащимся в преодолении сценического волнения игровые технологии.

Игра «Надуй шарик». Чтобы снять волнение перед выступлением или усталость на уроке, можно сделать простую дыхательную гимнастику. Ребенку нужно представить себе «цвет шарика». Если детей несколько, то можно вспомнить о цветах радуги. Мысленно «шарик надувается» медленно, через нос, как насосом. Руки положить на живот, чтобы почувствовать, как он «надувается». А затем медленно, можно со счетом глубоко вдохнуть («надуть шарик, который находится внутри»). При этом представить, как меняется вид и цвет шарика, задержать дыхание, а затем медленно выдохнуть воздух со звуком «Ш-ш-ш-ш». Повторить 2-3 раза. Обсудить, какие появились ощущения. После упражнения нужно представить темп, характер произведения, глубоко вздохнуть и можно выходить на сцену.

Упражнение «Погружение». Нужно представить, что ты нырнул в воду. Находясь в воде, подумать о чем-нибудь еще? (Например, о сладком мороженом...). Задача заключается в том, чтобы научиться, точно так же погружаться в исполняемое произведение, контролировать каждый звук. Все мысли должны быть направлены только на качество исполнения. Не позволять себе думать ни о чем другом. К каждому звуку нужно относиться так, словно ты несешь чашу с водой и стараешься, не проронив ни капли, донести эту воду людям, которые в ней очень нуждаются.

Упражнение «Прислушайся к себе». В процессе работы над музыкальным произведением, при создании музыкального образа, нам часто приходится фантазировать. В течение 30 секунд нужно представить, что вокруг вас абсолютно никого нет и полностью сосредоточиться на своих ощущениях.

Прислушайтесь к своему дыханию, к тому, как бьется ваше сердце, какое у вас настроение, при этом необходимо закрыть глаза. Как только вы почувствуете, что полностью справились с заданием, не открывая глаз, нужно поднять руку. Теперь откройте глаза. Запомните ваши ощущения. Если возникли трудности, значит нужно потренироваться. Выполнив упражнение несколько раз.

Главное, что должен понять начинающий музыкант: сценическое выступление – это не только испытание нервной системы на прочность, но и радость от общения с публикой; творческое вдохновение и профессиональный рост. Чем чаще выходишь на сцену – тем больше проявляется уверенности, ибо: сцена – лучшее лекарство от волнения. Музыкантам, прилежно занимающимся на инструменте, но испытывающим страх перед сценой, я предлагаю внимательно отнестись к словам немецкого писателя XX столетия Альбрехта Шеффера: «Лодке в гавани безопаснее, чем в море, но она не для этого строилась».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочюнас Р. Основы психологического консультирования. - М.: Академический проект, 2009. - 154с
2. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. - 2-е изд. - Москва : Трикста : Акад. проект, 2008. - 398
3. Цыпин Г. М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности / Г. М. Цыпин. – Москва : Музыка, 2010. - 124

Шлычкова Кристина Владимировна,
преподаватель по классу скрипки

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ДШИ ПО КЛАССУ СКРИПКИ

Музыкальное воспитание играет в нашей жизни немаловажную роль. Многие жизненные проблемы помогают решать развитая эмоциональная база и культура чувств. Деятельность в системе дополнительного образования создаёт благоприятные условия для развития эмоциональной отзывчивости, музыкального вкуса, абстрактного мышления, способности к обобщениям, а значит, воздействует и на развитие личности в целом, используя при этом разнообразные формы обучения.

Наиболее актуальной проблемой в современной музыкальной педагогике является развитие творческих способностей начинающих музыкантов.

Начальный этап в обучении является определяющим для дальнейшего роста, следовательно, ему нужно уделить особое внимание. Необходимо заинтересовать ученика и сделать его обучение в музыкальной школе очень увлекательным, обучить не только определенным навыкам игры, но и воспитать в нем умение слушать музыку и размышлять о ней. Следует выяснить, какие проблемы могут возникнуть на пути к развитию способностей и что нужно для того, чтобы обучение игре на скрипке помогало развитию детей.

Постановка рук и корпуса в классе скрипки занимает длительный период. В начале обучения, для развития слуха, педагог может наигрывать на скрипке разные небольшие мелодии, а ученик должен лишь голосом повторять исполненную педагогом мелодию. Когда ребенок научился правильно держать скрипку, вести смычком по открытым струнам и овладел простейшими навыками игры, можно переходить к упражнениям на инструменте. Упражнение «угадай-ка», заключается оно в следующем: взяв любым пальцем ноту на какой-либо струне, и сыграв ее, нужно чтобы ребенок убрал руку с грифа и самостоятельно нашел эту ноту по слуху. Для этого он должен запомнить ноту, которую сыграл, пропеть про себя и потом уже попытаться попасть на нее. Путем многочисленных тренировок развивается тончайшее чувство интонирования у ребенка. Он начинает слушать, искать тот или иной звук. Вместе с этим развивается и зрительная память. Несколько раз, попав в правильное место положения той или иной ноты, палец запоминает, где должен находиться на грифе. Таким образом, происходит и овладение грифом, когда ребенок может заранее предслышать или предчувствовать звук, который сейчас сыграет и попадет на правильное место положения пальца.

Наряду с хорошим слухом, соответствующей физиологией, к важнейшим способностям учащихся относится чувство ритма.

Чувство ритма - это музыкальная способность, которую можно выявить у ребенка на раннем этапе его развития. Некоторым детям чувство ритма так же, как и слух, дается на генетическом уровне, от природы. Если, услышав музыку, ребенок, даже будучи в маленьком возрасте, не задумываясь, начинает двигаться в такт на подсознательном уровне - это уже предпосылки того, что ребенок обладает такой музыкальной способностью, как чувство ритма. Дети, занимающиеся танцами, обладают лучшим чувством ритма, и им легче дается обучение в музыкальной школе. С помощью движения легче почувствовать, поймать ритм.

Если при разучивании какой-либо пьесы возникают трудности, касающиеся ритма, то стоит проговорить, простучать или прохлопать ритм данной мелодии перед тем, как ее играть. Также, стоит воспользоваться

метрономом. Играть с метрономом очень полезно, вместе с чувством ритма развивается и чувство единого метра. Особенно полезно тем учащимся, кто склонен к ускорению или замедлению во время игры.

Развитие музыкальной памяти происходит в совокупности с развитием слуха и чувства ритма. В процессе запоминания музыки участвуют все основные виды музыкальной памяти - слуховая, двигательная, зрительная, эмоциональная, логическая. Какая из них будет играть более значимую роль - зависит от индивидуальных свойств личности будущего музыканта. Все музыкально-творческие способности развиваются в условиях тесного взаимодействия.

Особое значение в педагогическом процессе имеет достижение единства эмоционального и сознательного в развитии личности, что значительно повышает психические возможности учащихся и позволяет педагогу расширять спектр средств педагогического воздействия. Это становится возможным благодаря постоянному и активному привлечению связей музыки с жизнью, заострению внимания ученика на жизненном содержании музыки и её выразительных средствах, подключению музыкальных знаний и внемузыкальных ассоциаций, выявлению и обогащению музыкально - художественного и общего жизненного опыта учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – 2-е изд., М.: Музыка, 1965.-272с.
2. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. - М.: Классика - XXI, 2006.-38с.
3. Погожева Т.В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. - М.Музыка, 1966.- 153 с.
4. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. - М.: Классика - XXI, 2007.-124с.

Содержание

1.	Ананьева Елена Николаевна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД ПРЕОДОЛЕНИЕМ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	3
2.	Буркова Любовь Васильевна, Лотфуллина Лилия Рафисовна, преподаватели по классу музыкально-теоретических дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств № 7» ИНТЕРАКТИВНЫЕ ФОРМЫ ЗАДАНИЙ КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ УЧЕБНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ОЛИМПИАДЫ, ПОСВЯЩЕННОЙ ГОДУ ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА (2023 ГОД)	5
3.	Буркова Любовь Васильевна преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «ДШИ № 7» МУЛЬТФИЛЬМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА	8
4.	Галина Резеда Радиковна, преподаватель по классу домры МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ВАЖНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА У УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ	9
5.	Замилов Рустем Ринатович, преподаватель по классу балалайки МАУ ДО города Набережные Челны «Детская музыкальная школа № 6 им. С.Сайдашева» РОЛЬ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ	12
6.	Замилова Луйиза Мегдятовна, преподаватель вокально-хоровых дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА МЕТОДИКУ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ХОРЕ	15
7.	Козук Ксения Александровна, преподаватель по классу фортепиано, МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ НА МАТЕРИАЛЕ ГАММ, АРПЕДЖИО, АККОРДОВ ВМЛАДШИХ КЛАССАХ	19
8.	Колтунова Татьяна Николаевна, преподаватель вокально-хоровых дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» РАЗНООБРАЗИЕ ЖАНРОВ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ	21
9.	Ларионова Оксана Михайловна, преподаватель по классу домры МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПРИЕМЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КАК УСЛОВИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ	27
10.	Минигалеева Гульнара Вильдановна, преподаватель по классу баяна МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» РОЛЬ ШТРИХОВ В РАСКРЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЯНЕ	31
11.	Мусина Регина Раисовна, преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ЗАДАЧИ И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	34
12.	Мухаметшина Венера Робесовна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РОЛЬ РОДИТЕЛЕЙ В ПОВЫШЕНИИ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ	37
13.	Николаева Ольга Сергеевна, преподаватель вокально-хоровых дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ ВОСПИТАНИЯ СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТИ К КОНЦЕРТНЫМ И	39

	КОНКУРСНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЯМ УЧАЩИХСЯ ПО КЛАССУ ВОКАЛА ДШИ	
14.	Никитина Светлана Германовна, преподаватель по классу фортепиано МБУДО «Детская музыкальная школа №23» Советского района г.Казани УЧИМСЯ – ОБУЧАЯ...ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	42
15.	Николашина Анна Валерьевна, концертмейстер высшей квалификационной категории МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ДЕТСКОГО ХОРА. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ	49
16.	Нурмухаметова Айгуль Маратовна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ	53
17.	Исламова Елена Валентиновна, преподаватель по классу скрипки I квалификационной категории МБУДО «ДМШ №3», город Набережные Челны ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ИГРЫ НА СКРИПКЕ В МЛАДШИХ КЛАССАХ конспект открытого урока	57
18.	Панкова Наталья Владимировна, преподаватель хореографических дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПРЫЖКИ В СТАРШИХ КЛАССАХ, ТЕХНИЧЕСКИЕ СЛОЖНОСТИ И ИХ ПРЕОДОЛЕНИЕ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	60
19.	Прилукова Анастасия Андреевна, преподаватель по классу хореографии, МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ОСНОВА ВСЕХ СЦЕНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ	62
20.	Реддер Галина Леонидовна преподаватель по классу хореографии МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ИСКУССТВО ХОРЕОГРАФА. АНАЛИЗ МУЗЫКИ К ТАНЦУ	64
21.	Рудзит Лариса Викторовна преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С УЧЕНИКОМ ПО КЛАССУ ФОРТЕПИАНО	66
22.	Садыкова Татьяна Владимировна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СПЕЦИФИКА ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ С СИНДРОМОМ ДАУНА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	68
23.	Семенова Вероника Михайловна, преподаватель по классу аккордеона МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ МОТИВАЦИИ К УСПЕШНОМУ РАЗВИТИЮ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ИНСТРУМЕНТЕ В КЛАССЕ БАЯНА	70
24.	Сергеева Наталия Валерьевна, преподаватель по классу сольного пения МАУ ДО «Детская музыкальная школа №4» города Набережные Челны ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ	72
25.	Ситдикова Ольга Анатольевна , преподаватель по классу сольного пения Хуснуллина Альфия Альбертовна, преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПЕВЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ ХОР И ВОКАЛ ВО ВЗАИМОСВЯЗИ КАК ВАЖНОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА, А ТАКЖЕ ЛИЧНОСТНОГО ВОКАЛЬНОГО РОСТА КАЖДОГО ПЕВЦА ХОРА	78

26.	Старцева Алина Илдаровна, преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	80
	РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО	
27.	Суходольская Рузалия Салиховна преподаватель вокально - хоровых дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	84
	ИЗУЧЕНИЕ ПРИЁМОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРОВОМ ПЕНИИ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ СОСТАВЛЯЮЩЕЕ В ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ и ДШИ	
28.	Тарханова Лилия Михайловна, преподаватель вокально – хоровых дисциплин МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	87
	РАБОТА НАД КОНЦЕРТНЫМ РЕПЕРТУАРОМ ХОРА МАЛЬЧИКОВ «ЭКСКЛЮЗИВ» В РАКУРСЕ ПРИОРИТЕТНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ КОНЦЕПЦИЙ РАЗВИТИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДО 2030 ГОДА	
29.	Титова Ирина Николаевна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	90
	ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ	
30.	Толстов Глеб Олегович преподаватель по классу духовых инструментов МАУ ДО «Детская музыкальная школа №5» г. Набережные Челны	93
	ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ ДШИ и ДМШ	
31.	Толстова Юлия Павловна, преподаватель по классу флейты МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	97
	ФОРМИРОВАНИЕ АНСАМБЛЕВЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ КАК ФАКТОР РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В ДШИ	
32.	Толстова Юлия Павловна, по классу флейты МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	99
	ПОДБОР ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕПЕРТУАРА КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ МОТИВАЦИИ В ОБУЧЕНИИ И МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ УЧАЩИХСЯ	
33.	Хаметшина Ольга Викторовна, преподаватель по классу скрипки МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	102
	ПРОЕКТНАЯ МЕТОДИКА КАК ФОРМА АКТИВИЗАЦИИ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	
34.	Чернова Диана Валерьевна, преподаватель по классу аккордеона МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	104
	КОНЦЕРТНАЯ ПОДГОТОВКА УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ БАЯНА, АККОРДЕОНА	
35.	Шафикова Гульназ Габдельмазитовна, преподаватель по классу домры МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	106
	ПРЕОДОЛЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОПРОСА	
36.	Шлычкова Кристина Владимировна, преподаватель по классу скрипки МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»	109
	ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ДШИ ПО КЛАССУ СКРИПКИ	