



**ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ И ВОКАЛЬНОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ
УЧАЩЕГОСЯ ДШИ**

2019

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

**ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ И ВОКАЛЬНОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ
УЧАЩЕГОСЯ
ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

МАТЕРИАЛЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО
НАУЧНО – ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
(г. Набережные Челны, 06 декабря 2019 г.)

Набережные Челны – 2019

Печатается по решению Оргкомитета республиканского научно – практического семинара

УДК 7
ББК 85.31

О 24 **ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ И ВОКАЛЬНОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩЕГОСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ:** материалы республиканского научно – практического семинара г. Набережные Челны 06 декабря 2019г. Набережные Челны, 2019. – 243 с.

Составители:

О.В. Хаметшина, директор МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,

И.Н. Илларионова, заместитель директора по научно-методической работе МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

В сборнике представлены материалы научно – практического Республиканского семинара Вопросы теории и практики обучения исполнительскому искусству в ДШИ в контексте реализации проекта «Доступное дополнительное образование для детей». Авторами являются руководители и преподаватели детских музыкальных школ, детских школ искусств, педагоги учреждений дополнительного образования Республики Татарстан.

Подготовлен по материалам, представленным в электронном виде и сохраняет авторскую редакцию.

© Коллектив авторов, 2018

© МАУ ДО «Детская школа искусств №7», 2019

Абдуллина Галия Мунировна,
преподаватель высшей квалификационной категории,
МБОУДО «Актюбинская детская школа искусств
пгт Актюбинский РТ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ФОРМЫ РАБОТЫ НАД НИМИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Первый этап обучения является решающим для всей дальнейшей судьбы музыканта. Это семя, из которого вырастет дерево. Генрих Нейгауз говорил, что таланты создавать нельзя, но можно и нужно создавать среду для их проявления роста.

И одна из главных задач начального этапа обучения – ввести ребенка в мир искусства звуков, привить ему любовь к музыкальной речи, научить его переживать и сопереживать выразительности музыкального языка».

А.Д. Артоболевская

Круг задач, возникающих на начальном этапе занятий, достаточно широк и их можно определить следующим образом

- развитие музыкальных способностей;
- усвоение нотной грамоты;
- воспитание навыков звукоизвлечения;
- проблемы развития фортепианной техники;
- чтение нотного текста;
- работа над музыкальными произведениями;
- взаимоотношение ученика и преподавателя.

Нельзя, конечно, забывать, что обучение детей – процесс единый, где все взаимосвязано. Но в методических целях разделение процесса на составляющие, все же необходимы.

Если мы раньше сталкивались с недостатком теоретического и практического материала, то сейчас такой литературы настолько много, что нам

приходится выбирать то, что приемлемо в работе с учениками на тот или иной период обучения. Примером такого материала является труд замечательного педагога-пианиста А.Шмидт-Шкловской «О воспитании пианистических навыков» в котором раскрыты такие моменты, как:

- избавиться от неудобства и скованности во время игры;
- естественность движений;
- отношение к звуку – он должен быть певучим, струнным, должен соответствовать исполнительскому замыслу;
- «белого» звука не должно быть в музыке;
- техника пианиста должна быть не механической, а музыкально осмысленной;
- техническая работа должна быть при активном участии слуха;
- материалом для такой работы могут служить как гаммы, технически трудные места из пьес, так и специальные упражнения.

Здесь можно найти ряд упражнений, представляющих собой преувеличенные приемы звукоизвлечения, предназначенные для развития некоторых важных качеств руки пианиста: легкости пальцев, растяжек. Они применимы и при разучивании пьес. Обращает на себя строгая системность, охват всех видов техники. Они являются школой последовательного овладения пианистическими навыками от самого простого приема – извлечение одного звука до технических задач, требующих уже известной виртуозности. Все упражнения связаны с музыкой.

Для музыканта – исполнителя немаловажным является наличие двигательной одаренности, что входит в понятие специальных способностей. Двигательные способности включают в себя шесть компонентов, которые нужно сформировать до того, как ребенок начал играть на инструменте и диагностировать их потенциальные возможности.

1-й компонент - ощущение и запоминание расстояний.

Он является основной мышечной памяти. У детей необходимо воспитать точное ощущение широты интервалов, например, берется лист бумаги, на нем нарисовать два кружочка. Ребенок ставит два пальца на эти кружочки, / модификация может быть различной, расстояние секунда, терция, кварта .../. Затем попросить ребенка «перенести это расстояние на другой чистый листок бумаги. После трех – четырех тренировок способность может сформирована.

2-й компонент – мышечно – осязательное чувство / тесно связано с воплощением художественного образа /

Всегда необходимо помнить, что качество звука зависит от чуткости пальцев, от точности ощущения и представления, например, попросить ученика пройти по прекрасному теплему песку, а потом по булыжнику и т.д.

3-й компонент – сформировать цепочки двигательных стереотипов.

Например, упражнение «балалайка» / имитация гаммы от пятого к первому пальцу и наоборот, сначала в воздухе, затем на столе, а лишь потом на инструменте./

4-й компонент – способность подражать движениям.

5-й компонент – быстрота, скорость двигательных движений.

Например, упражнения с мячом / ловить мяч одной рукой, подбрасывая его вверх, или, перебрасывать мяч из одной руки в другую по дуге, или отпускать мяч и сразу же его подхватывать и т.д./ Игра «хватать ладошку» / кошка съест мышку/

6-й компонент – синхронизация движений.

Координация, способность одновременного выполнения разных типов движения, например, в воздухе рисуем одновременно правой и левой руками различные по форме очертания

пр. р.

лев. р.

/Аналогии при работе над сочинениями И. Баха, где полное несовпадение фраз, совершенно разные движения и ощущения в каждой из рук, разные штрихи./

Таким образом: двигательные способности должны быть развиты до игры на инструменте. Отсутствие этих навыков и умений является одной из главных причин прекращения профессионального роста детей в средних классах. И педагог в своей работе должен распознавать и диагностировать индивидуальные способности ребенка на разных уровнях. Все что мы рассмотрим выше, является главной и серьезной проблемой на начальном этапе обучения. Но в моей практической деятельности встречались и встречаются еще ряд проблем и «нерешенных задач», которых я частично хочу коснуться в своей работе.

Итак. Мы знаем, что начальное обучение детей музыке состоит из двух периодов:

А) подготовительного /в течение, которого развиваются музыкальные данные ребенка / и

Б) первых классов ДМШ, когда ребенок уже обучается игре на фортепиано. Музыкальное воспитание должно идти полно, разносторонне. На уроках специальности необходимо использовать такие формы работы, как, слушание музыки, пение, музыкально – дидактические игры, ритмика, игра на различных музыкальных инструментах, подбор и игра по слуху и другие формы деятельности, которые могут заинтересовать и увлечь ребенка. Работая с учащимся, всегда стараюсь использовать наглядные пособия. Так, например, мы слушаем пьесу « Море и ручеек» / программное содержание – научить воспринимать и различать темп музыки / как наглядное пособие использую набор картинок с изображением волнующегося моря и ручейка. По ходу игры, если звучит пьеса в подвижном темпе, учащийся поднимает картинку с изображением ручейка, когда же звучит пьеса в медленном темпе- учащийся показывает картинку с изображением моря.

Предлагая вниманию ребенка ту или иную пьесу / музыкальное произведение/, ставлю перед ним следующие задачи:

- эмоционально отказываться / движения рук, можно маршировать, танцевать и т.д./ и уметь определить жанр произведения.

- уметь представлять образное содержание произведения и уметь определить характер звучания.

- уметь проаккомпанировать на любом музыкальном инструменте /металлофон, бубен, барабан .../ ритмический рисунок этой несложной мелодии.

И, так как правило, дети с удовольствием принимают участие в данной работе. Сборник Н. Мининой « Давайте поиграем» - наш лучший «друг» на первых занятиях. Здесь мы находим материал относительной сольмизации и слоговой системы ритма по принципу « от простого к сложному». На основе этого красочного, доступного материала малыши быстро и с удовольствием овладевают читкой с листа, основной несложного ритмического рисунка. При разучивании попевок, транспонировании, немалую роль в пробуждении интереса играет словесный текст, который может заинтересовать ярким образным содержанием, научить сопереживать музыке. Вот некоторые попевки, так полюбившиеся в нашем классе (см. приложение)

Подбор этих и других попевок построен по системе Г. И. Шатковского, т.е. от простого к сложному, начиная с одноступенного построения, двухступенного, трехступенного и т.д.

Нельзя не отметить, что при формировании навыков игры на фортепиано, необходимо последовательно, шаг за шагом, овладевать пианистическими навыками, от простейшего приема – извлечения одного звука, до технических задач, требующих уже известной виртуозности.

Следующим этапом работы является выполнение упражнений на твердой поверхности. В данном случае пользуемся на уроке учебным пособием Л. Баренбойма «Путь к музицированию».

Целая серия упражнений, игр из данного сборника поможет ребенку исполнять на фортепиано разные музыкальные пьесы, управлять своими руками и пальцами / они станут «умными, сильными, быстрыми и ловкими», петьи сопровождать свое пение игрой на фортепиано.

Автор умело и доступно доводит до сознания ученика свои цели и задачи, наглядно показывает способы их достижения.

Следующим этапом в построении урока является игра упражнений на фортепиано. Они связаны с музыкой и постепенно переходят в работу над произведением. Важно выбрать для каждого ученика индивидуальные упражнения, которые помогут ощутить удобство и свободу игрового аппарата и направят все внимание ребенка на качество звука.

Когда же мы уже знакомы с нотной грамотой, я применяю игры – упражнения по сборнику Л. Хереско «Музыкальные картинки». Они увлекательны, красочно оформлены, способствуют развитию точной координации движения рук, развивают воображение ребенка и оживляют урок (см. приложение).

Во время игры этих и других упражнений надо все время обращать внимание ребенка на выразительность исполнения. пытаться транспонировать выученные произведения, что поможет быстро уловить связь интервалов с определенным положением пальцев на клавиатуре.

И несколько слов о сочинении. Как правило, этим видом деятельности занимаемся как на уроках, так и дома. Это сочинения несложных мелодий на заданный текст, как например:

«Наша Таня громко плачет –

Уронила в речку мячик.»

«Идет бычок качается – вздыхает на ходу.

Ах, доска качается – сейчас я упаду».

Дети уже знают, что должна быть взаимность между словом и мелодией / осень – минор, радость – мажор и т.д./ , сочиняют несложные музыкальные сказки, пробуждая свое воображение и фантазию, как, например: «Зимний лес», «Дождик», «В игрушечном магазине» ... Если вначале данная форма работы кажется недоступной ребенку, впоследствии у учащегося проявляется потребность в творческой работе.

Из всего вышесказанного хочу сделать следующие выводы:

«Музыка не должна быть школьной задачей или сухой тренировкой». Она должна увлечь, захватить и унести ребенка в мир прекрасного, в мир творчества и фантазии. И поэтому свои уроки необходимо строить каждый раз по-новому, всегда учитывая характер, способности и знания ученика. Каждый урок – это увлекательная игра. Музыка должна рождать потребность в занятиях, творчестве, «Если ребенок что-нибудь очень любит, он способен проявить чудеса неутомимости и дать такие результаты работы, на которые смеешь и надеяться».

Д. Артоболевская

ЛИТЕРАТУРА:

1. А.Д. Артоболевская «Первая встреча с музыкой» / Москва 1987 г./
2. Л. Баренбойм «Путь к музицированию» / Ленинград 1973 г./
3. В. Дельнова «Развитие фортепианной техники на начальной стадии обучения» /Москва 1989 г./
4. Н. Л. Мацаева «Донотный период обучения» /Москва 1989 г./
5. Е. М. Тимакин «Воспитание пианиста» / Москва 1989 г./
6. А. Шмидт – Шкловская «О воспитании пианистических навыков» / Москва 1985 г./
7. Б. Л. Цейтлин « По ступенькам музыкальных знаний» /Москва 1994 г./

Алиакберова Алия Ирековна,
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ТРАДИЦИОННЫЕ И СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Обучение музыкальному искусству долгое время являлось одной из важнейших сторон образования и нравственно-религиозного воспитания. Если мы обратимся к истории, то увидим, что раньше в дворянских семьях обязательно учили детей музыке. Важно было не просто обучить технично владеть голосом или инструментом, а научить разбираться, понимать и ценить музыку. В XVIII веке основным источником музыкальной жизни России было усадебное музицирование. В дворянских домах владельцев крепостных

музыкантов создавались театры, хоровые капеллы, оркестры. Много и охотно музицировали и сами дворяне, как сольно, так и в различных вокальных и инструментальных ансамблях.

Возрождение традиций ансамблевого музицирования особенно актуально в наше время. Игра в ансамбле представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей, авторов, жанров, различные переложения оперной и симфонической музыки. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует художественное воображение.

В рамках учебной программы ДМШ и ДШИ есть возможность для обучения учащихся ансамблевому музицированию в различных формах. Одной из простейших и первых форм является ансамбль учителя и ученика. Исполнение даже самого простого рисунка ставит серьезные задачи перед учеником. Даже играя одну ноту, ученик знакомится с названием клавиш, с диапазоном инструмента, осваивает ритмические закономерности, элементарную динамику, а также первоначальные игровые движения. При игре в ансамбле ученик ощущает себя участником полноценного музицирования, что способствует пробуждению у него интереса к музыке.

Говоря о формах ансамблевого музицирования, можно условно разделить их на ансамбли одной специализации (вокальный дуэт, фортепианное трио, камерный ансамбль скрипачей...) и смешанные ансамбли (оркестр, ансамбль с концертмейстером...). Ансамбли одной специализации в значительной мере облегчают работу, их взаимопонимание, т.к. приёмы звукоизвлечения, динамические возможности, характер звучания идентичны.

Интереснее и сложнее работать со смешанными ансамблями и оркестром. Ученик, исполняющий свою партию должен внимательно смотреть на руки дирижёра следить за его движениями. Исполняя музыкальное произведение, учащийся должен уметь анализировать мелодию и гармонию, слушать её,

видеть красоту гармонической окраски. Понимать значимость проведение темы в своей партии отдельно и в целом в оркестре, ансамбле, хоре.

Идейное раскрытие художественного образа, эмоциональная насыщенность, поэтическая фантазия, способность переживать исполнение музыки, гибкое проникновение в содержание произведения требуют в ансамбле единства творческой мысли всех исполнителей. Взаимопонимание и согласие лежит в основе создания единого плана интерпретации. При воплощении коллективно созданной интерпретации нужно говорить о «творческом сопереживании» исполнителей. Таким образом, овладение техникой совместного исполнительства основано на специфических компонентах совместной игры. Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронность при взятии и снятии звука; равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделенных между партнерами; согласование приемов звукоизвлечения; передача голоса от партнера к партнеру; соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнерами; соблюдение общности ритмического пульса; единство динамики, фразировки.

Необходимо выработать умение слушать не только себя, а одновременно и то, что играет партнер, общее звучание всех партий, которые сливаются в единое целое.

Начать вместе играть, синхронно взять два звука – не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить учащимся, чем технически обусловлен прием дирижерского замаха, аутфакта, и как он может быть применен (если речь идет не об оркестре или хоре). Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Не меньшее значение имеет и синхронное окончание, “снятие” звука. “Рваные”, “лохматые” аккорды, в которых одни звуки делятся дольше других, загрязняют паузу. Нужно сказать, что пауза имеет огромное выразительное значение. Синхронность отдельных звуков не исчерпывает технической задачи, партнерам необходимо добиваться и равновесия их звучания. Правильного

равновесия нужно достичь не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах. С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от партнеров полной договоренности о приемах извлечения звука (штрихах). Слаженность совместной игры в отдельном приеме и в общем замысле – особая сфера работы.

Большое внимание требуется тщательной работе над штрихами, в процессе которой происходит уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно, т.к штрихи в ансамбле взаимосвязаны. Лишь при общем звучании обеих партий может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса.

Совместные поиски наиболее выразительного произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа штрихов. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающий сходный по характеру звучания результат.

Динамика исполнения имеет большое значение в исполнении ансамбля. Наиболее распространенный недостаток – динамическое однообразие: все играется *mf* и *f*, редко *p*. Необходимо определить общий динамический план произведения, определить кульминацию.

Должен быть определен темп. Общность понимания и чувствования темпа – одна из основных задач ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп. При разучивании можно просчитать в соответствующем темпе “пустой такт”.

Особое место в совместном исполнительстве занимает ритм. Малозаметные в сольной игре ритмические недочеты в ансамбле могут нарушить целостность, дезориентировать партнеров и быть причиной “аварий” при выступлении.

Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма; ритм обладает особым качеством: быть коллективным. Каждому музыканту присуще свое ощущение ритма, а в ансамбле нужно добиться взаимопонимания, согласия.

Специальная задача ансамбля – воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистического ансамблевого исполнения. Ее можно решить изучая путем изучения разнохарактерных произведений и развитием всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения. Ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Приступая к работе над произведением нужно поговорить с учащимися о характере, музыкальном содержании. Познакомить с автором, эпохой, стилем, формой, определить значение каждой партии. Важно проучить с каждым учащимся его партию, что позволит более тщательно заняться фразировкой, ритмом, штрихами, затем осуществлять совместные репетиции. Конечная цель – создание продуманной интерпретации художественного образа произведения и яркое убедительное его исполнение.

Коллективное музицирование способно значительно повысить заинтересованность учащихся, способствовать установлению благоприятной педагогической атмосферы на занятиях, способствует приобретению уверенности, чувства сценической свободы, прививают вкус и интерес к концертным выступлениям, воспитывает у ученика здоровый эстетический вкус, а также расширяет художественный кругозор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1979. - 352с.
2. Лукьянова Н. Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика. - М.: ЭПТА, 2001 - № 4
3. Руденко В.И. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7, М.: Музыка, 1986.- 157с.

Ананьева Елена Николаевна,
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ В ДШИ И ДМШ У УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ, ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Для реализации успешного обучения детей в ДШИ и ДМШ, достижения качественных результатов в работе педагога необходимо единение нескольких факторов. Это и присутствие творческой одаренности у учащегося, и высокий профессионализм преподавателя, заинтересованность и поддержка ближайшего окружения ученика, а также высокая мотивация к учебе у самого ребенка. Как правило, в начале обучения в музыкальной школе большинство учащихся занимается с желанием. Детям интересно разучивать новые пьесы, осваивать новые технические приёмы игры на инструменте, а доступность исполняемого репертуара позволяет ученику относительно быстро получить удовлетворение от результатов своего труда. В старших классах сложность репертуара возрастает, на его освоение уходит значительно больше сил и времени, и не у каждого ребёнка хватит усидчивости и трудолюбия для достижения поставленных перед ним целей. Интерес к занятиям снижается, качество обучения падает.

Для поддержания интереса к учёбе, сохранения мотивации учащихся на высоком уровне в арсенале приемов работы педагога должны присутствовать: учет возрастных особенностей учащихся, создание ситуаций успеха, формирование адекватной самооценки ребёнка; выбор действия в соответствии с возможностями ученика, использование проблемных ситуаций и дискуссий, создание атмосферы взаимопонимания и сотрудничества, эмоциональная речь учителя, разнообразная форма проведения уроков, использование познавательных и дидактических материалов, игровых технологий, интернет-ресурсов.

Сохранение мотивации к обучению в музыкальной школе носит особенный характер и предполагает следование педагога следующим принципам:

- наряду с репертуарным обучением большее уделение внимания работе над творческими навыками;
- формирование самостоятельности;
- формирование особой эстетической среды, создающей атмосферу творческого поиска.

Очень важно воспитать нужное отношение к искусству и занятию им. Одно только это может благотворно сказаться на формировании мировоззрения ученика. Эстетическое воспитание протекает тем успешнее, чем более разнообразно оно ведётся. Следует при любой возможности посещать концерты, театры, музеи, экскурсии в памятные культурно – исторические места. Необходимо чтобы ученик, как можно больше получал ярких художественных впечатлений. Положительное воздействие концертов больших артистов, искусство которых оставляет неизгладимый след в сердцах слушателей трудно переоценить. Нужно акцентировать внимание ребёнка на красоте образов музыки, литературы, картины или скульптуры.

Также важным аспектом поддержания мотивации к учебе является оценка труда учащегося педагогом. Справедливой можно считать оценку, которая учитывает не только полученный результат, но и усилия, вложенные в выполнение задания: отношение с педагогом, поведение, трудолюбие, усидчивость. В подростковом возрасте особенно важно сформировать у детей позитивную и устойчивую самооценку личности, уверенность в собственных силах, веру в возможность достижений.

В процессе активной исполнительской деятельности интенсивно развивается психологическая стабильность юного музыканта, воспитываются навыки самоконтроля в процессе выступления. Становясь участником творческой жизни школы, ребёнок неизменно «вырастает» в собственных глазах, а уважение со стороны взрослых – учителей, педагогов, родителей,

родственников, - способствует ещё более интенсивным занятиям музыкой и достижению ещё более значимого результата.

Педагог должен представлять собой образец внутренне мотивированной деятельности достижения, то есть это должна быть личность с ярко выраженным проявлением любви к своей работе и интересом к ее выполнению, уверенностью в своих силах, высоким самоуважением, профессиональными знаниями и навыками, мерой человеческого такта в поведении. Часто именно через любовь ученика к учителю приходит и любовь к тому предмету, который он преподаёт. Любимый учитель обычно передает учащемуся содержание своего отношения к самому себе, к другим людям, к окружающему миру в целом. Учитель занимает в процессе обучения как бы промежуточное место между учеником и изучаемым предметом. Он должен ожидать от каждого ученика высоких результатов, возлагать на них надежды и верить в их способности. Учитель должен любить учеников, уважать их, верить в их изначальную доброту, творческую активность и любознательность, то есть быть гуманистически ориентированным педагогом.

Мощным средством воздействия на ученика является СЛОВО. Речь учителя должна быть грамотной, лаконичной, ясной и яркой, образной и лексически богатой, не книжной, не сухой. Надо уметь найти те слова, которые способны донести до ученика характер произведения, дать представление об окраске звука, передать эффект при использовании педали, штрихов, оттенков и прочего. При этом надо помнить, что урок – не монолог педагога. Будь он трижды оратором, умеющим говорить убедительно, доходчиво и ярко, его речи не принесут желаемой пользы, если ответом будет молчание ученика. Разговорить ученика надо не только для обратной с ним связи. Урок должен быть диалогом. Конечно, диалог между учителем и учеником постоянно ведётся на языке музыки, но «разговора» двух роялей недостаточно, нужен ещё обмен мыслями, чувствами, соображениями по поводу и в связи с изучаемыми произведениями.

Формирование мотивации к занятиям - задача комплексная: педагогическое и методическое оснащение преподаваемого предмета; тесная работа с преподавателями других предметов и родителями. И самое главное — творческая активность и огромное желание самого преподавателя! Выдающийся пианист и педагог Г. Нейгауз сказал: «Полное взаимопонимание учителя и ученика — одно из важных условий плодотворности педагогического процесса.» И если иногда, сомневаясь в успехах, вы будете охвачены унынием, вспоминайте совет Листа, человека многих дарований и способностей: «Вооружитесь терпением по отношению к самому себе».

Список литературы

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Нейгауз; - 4-е изд. - М. : Музыка, 1982. - 300 с. : нот. ил., 9 л. ил.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. - 2-е изд. – М. : Трикста: Акад. проект, 2008. – 398с.
3. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебное пособие для студ. муз. фак. пед. вузов. - М. : «Академия», 2003. – 368с.

Афанасьева Наталья Александровна

Преподаватель по гитаре I квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №24» Кировского района г. Казани

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ ГИТАРЫ

Учебно-педагогический и концертный репертуар является важным компонентом содержания музыкально-инструментального обучения учащихся. Правильно подобранный репертуар очень часто является залогом педагогического успеха. В репертуарный план входят произведения различных стилей и жанров.

В нем всегда присутствуют классические произведения, а также обработки народных мелодий и танцев, так как изучение традиций и культуры своего народа являются важнейшим элементом формирования высокой художественной культуры.

Для гитары написано много обработок русских народных мелодий.

А. Иванов-Крамской автор очень большого количества обработок. Например, обработка русской народной песни «Я на камушке сижу». Отличается очень красивой запоминающейся мелодией, танцевальным характером, который всем понятен.

Из современных композиторов можно назвать Л.Иванову, В.Калинина, А.Степанова, Г.Гарнишевскую.

Г.Гарнишевская в своих переложениях русских народных песен очень точно угадывает и передает характер напевных задушевных мелодий.

Если в обработках русских народных мелодий есть разнообразие произведений и авторов, то татарская народная музыка в переложениях для гитары не может этим похвастаться. Самым известным автором переложений для гитары является В.В.Харисов. Он является активно пишущим современным композитором Татарстана. Очень интересны его переложения татарских народных песен для гитары.

Например «Каз канаты», первая часть написана как народная мелодия, а вторая часть это джазовая обработка песни, что делает ее еще интереснее, актуальнее.

Еще можно упомянуть И.К. Нигаматова, который является автором обработок народных татарских мелодий для гитары. Играя его пьесы, ученики знакомятся с разнообразными приемами игры, а также подражаниям тембрам других инструментов, например курая.

Сейчас мы можем говорить о быстром росте профессионализма в гитарной педагогике, связанном с появлением современной, грамотной методики преподавания. Для гитары пишется много новых произведений, но все еще ощущается нехватка национального, особенно татарского репертуара. Благодаря авторам, решившим поделиться своим богатым педагогическим опытом, многие педагоги получили возможность овладеть обширными познаниями в этой области и расширить репертуар своих учеников.

Подводя итог, можно отметить, что современный детский репертуар для классической гитары идет в русле общих тенденций развития мирового академического музыкального искусства, что вполне характерно для развития всех музыкальных инструментов, используемых в современной музыкально-исполнительской практике. С другой стороны, развитие современного репертуара для классической гитары отличается особой чистотой и яркой выраженностью национальных черт, вследствие чего можно говорить о развитии национальных традиций как об одной из ярких особенностей развития репертуара для классической гитары в XX-XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Харисов В.В. Произведения для шестиструнной гитары. Казань 2008-84с.
2. Нигаматов И.К. Пьесы, обработки татарских народных песен. Челябинск 1997 -28с.
3. Соколова Л.В. Легкие пьесы для шестиструнной гитары –СПб. Композитор, 2003-20с
4. Гарнишевская Г.Н.. Легкие пьесы для шестиструнной гитары – СПб.: Композитор, 2003. – 42с.
5. Харисов В.В. Пьесы и обработки татарских народных песен для шестиструнной гитары - Казань : Форт диалог, 1999-17с.

Бабаджанова Гулнора Ахметбаевна,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории
МБОУДО «Актюбинская детская школа искусств
пгт Актюбинский РТ

РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Исполнитель – второй родитель музыки.
Исключительная по своей значимости фигура. Творец.
Р.Яхин*

Фортепианная техника в своём эволюционном развитии прошла длительный путь от элементарных представлений о её развитии и до понимания этого процесса, как сложного взаимодействия умственного и

физического труда, подчиненного художественно-исполнительским задачам. Подходы к технике и приемы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами развивающейся, фортепианной музыкой.

В Республике Татарстан воспитание толерантных чувств у детей является одной из важных задач национального музыкального образования. Учащимся будет интересно и полезно знакомиться с музыкой родного края. Произведения татарских композиторов по праву занимают значительное место в педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений Татарстана.

Татарская фортепианная музыка – яркое национально-самобытное явление, впитавшее в себя традиции родного фольклора и лучшие достижения мирового музыкального искусства. Огромной популярностью у пианистов пользуются произведения Э.Бакирова, А. Монасыпова, Р.Яхина, Ф.Ахметова, Р.Белялова Р.Еникеева, Л.Батыр-Булгари, Р. Ахияровой, М.Шамсутдинова и др. В фортепианном творчестве татарских композиторов сохраняются многовековые традиции татарской культуры и вместе с тем обновляются, впитывая импульсы современности.

Татарская фортепианная композиторская школа, стала «новым словом» в татарской национальной культуре. Творчество татарских композиторов богато и разнообразно как в жанровом, так и в стилевом отношении. Изучая наследие композиторов Татарстана, учащиеся ДМШ более полно раскроют широту его жанровых и стилевых границ.

Фортепианная музыка композиторов Татарстана – это адаптированный учебный материал для исполнителей, с помощью которого могут успешно решаться задачи развития технических навыков исполнения и одновременно, постигаться национально-стилевые и жанровые особенности татарской музыкальной культуры. Многие сочинения тесным образом связаны с национальной традиционной музыкой, они составляют основу национального репертуара, который создавался композиторами целенаправленно в течение более чем полувековой истории фортепианной музыки республики.

Как всякая национальная музыкальная культура, татарская фортепианная музыка воплотила особенности национального характера татарского народа. Следует отметить, что в пьесах татарских композиторов ладо-гармонический строй своеобразен, он исходит из традиций пентатонного мышления, свойственной народной мелодике.

Излюбленными гармониями являются кварто-квинтовые созвучия (обычно в октаве). Их освоение учащимися сопряжено с развитием растяжки кисти юного пианиста и свободы пианистического аппарата.

Основным условием успешного исполнения сочинений национального репертуара является глубокое понимание его истинного богатства, исторической значимости и жанровой самобытности.

Роль национального репертуара многофункциональна. Систематическое последовательное обращение к национальному репертуару активизирует интерес юных пианистов к занятиям, развивает художественный вкус, а также воспитывает у молодого поколения любовь и уважение к музыкальному наследию своего родного края.

Национальная музыка является многоцветной мозаикой современного звучащего мира, помогает воспитанию молодежи в духе толерантности, уважения к музыкальному наследию разных народов.

Очень часто в произведениях татарских композиторов встречаются кварто-квинтовые созвучия (обычно в октаве).

Их освоение учащимися сопряжено с развитием растяжки кисти юного пианиста и свободы пианистического аппарата. Н.Жиганов *«Матюшинские эскизы»*. Остроту и характерность придают секунды токкатным, скерцозным темам (*«Скерцо»* Н. Жиганова, *«Каприччио»* Р. Белялова). Динамические свойства этого диссонанса широко используются в качестве выразительного средства *«Токката»* Л.Батыркаева. Интонационное строение пассажей определяется пентатонической ладовой особенностью татарской музыки (*«Матюшинские эскизы»* Н. Жиганова №1). С этим связаны нестандартные аппликатурные формулы, где преобладает позиционная аппликатура с

пропуском одного из средних пальцев (1, 2, 4, 5; 1, 2, 3, 5). Преобладание позиций с частым употреблением 1 и 5 пальцев на чёрных клавишах. Применение подобной аппликатуры приносит ощутимую пользу в развитии гибкости рук, приспособляемости их различным положениям на клавиатуре, воспитывает позиционное аппликатурное мышление («*Мелодия сорная*» Р. Яхина).

Таким образом, стилистические особенности татарской фортепианной музыки обнаружили дополнительные задачи в технической подготовке учащегося, в частности: мелкая моторика рук, ритмическая свобода, глубокая растяжка кисти рук, позиционная аппликатура с пропуском одного из средних пальцев. Систематическая, вдумчивая работа над важными её компонентами – приблизит пианиста к достижению желанной цели – подвластности рук художественной воле

Изучая, произведения татарских композиторов с учащимися следует отметить, особенности татарской фортепианной музыки осознаются учащимися достаточно легко, т.к. целостная работа над произведением охватывает не только технические задачи, но и эмоциональное познание музыки, погружение в художественный образ и объяснение специфики национальной мелодики.

Исполнение произведений татарских композиторов, является необходимым этапом в процессе развития пианистического аппарата у исполнителей. Роль национального репертуара многофункциональна. Систематическое последовательное обращение к национальному репертуару активизирует интерес юных пианистов к занятиям, развивает художественный вкус, а также воспитывает у молодого поколения любовь и уважение к музыкальному наследию своего родного края.

В Республике Татарстан воспитание толерантных и патриотических чувств у детей – одна из важных задач национального музыкального образования.

Национальная музыка является многоцветной мозаикой современного звучащего мира, помогает воспитанию молодежи в духе толерантности, уважения к музыкальному наследию разных народов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дулат-Алеев В. Р. Татарская музыкальная литература. – Казань, 2007.
2. Надырова Д. С. Музыкальное развитие в процессе фортепианного обучения. – Казань, 1997. – 24 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е издание. – М., 1982. – 189 с.
4. Раимова С. И. История татарской музыки. – Казань, 1986. – 79 с.
5. Спиридонова В.М. Пианистическое развитие учащихся музыкальных школ. – Казань, 1985. – 31 с.

Баринаева Наиля Николаевна,
преподаватель высшей квалификационной категории,
Рафикова Зульфия Рифатовна,
преподаватель высшей квалификационной категории,
МБУДО ДМШ №22, г. Казань

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ КАК МЕТОД РЕШЕНИЯ ЗАДАЧИ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ И ПРИОБЩЕНИЯ ИХ К ЛУЧШИМ ОБРАЗЦАМ НАРОДНОЙ, КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Эстетическое воспитание выполняет определяющую роль в процессе формирования гармонически развитой личности. При этом одно из ведущих мест принадлежит музыке. Наряду с литературой, живописью и театром, она является источником умножения духовной культуры человека, способствует становлению его морально-нравственного облика.

Музыкальные школы, являясь самым массовым звеном в системе музыкального образования, призваны практически решать ответственные задачи эстетического воспитания и формирования мировоззрения, морального облика, художественного вкуса и основ профессионального мастерства молодых музыкантов.

Воспитание музыканта представляет собой сложнейший и многогранный процесс передачи педагогом ученику своего личного нравственно-

эстетического опыта, нацеленный на раскрытие и выявление лучших задатков ребенка.

Решающее значение в воспитании музыкально-эстетического вкуса детей имеет качество осваиваемого ими репертуара. Полноценный учебно-художественный репертуар, состоящий из отечественной и зарубежной классики, произведений современных композиторов и фольклорных обработок, должен соответствовать требованиям современной музыкальной педагогики не только органичностью сочетания художественных и технических параметров, но и направленностью, способствующей формированию эстетических вкусов, гармоничности развития личности учащегося.

Принцип систематического и последовательного обучения означает правильное планирование работы и точный отбор репертуара в соответствии с индивидуальностью ученика, в том числе, сбалансированное соотношение в репертуарном материале учебно-педагогических и художественных координат. Для этого, преподаватель должен опираться не только на личный педагогический творческий опыт, но и постоянно пополнять свои теоретические знания.

Квалифицированное переложение вокального, инструментального или оркестрового произведения требует от педагога-музыканта высокопрофессионального владения выразительными и техническими возможностями своего инструмента, знания характерных черт стиля и художественных особенностей оригинала, обладания развитым художественным вкусом, отчетливого видения всего комплекса стоящих перед ним художественных и инструктивных задач. Их успешное решение зависит от индивидуального мастерства музыканта, его творческой изобретательности, тонкости эстетического вкуса и профессионального расчёта в работе.

В отличие от транскрипции (свободной творческой переработки), в процессе создания учебно-педагогического переложения педагог-музыкант, прежде всего, руководствуется методической целесообразностью. Последнее нередко становится «жесткими рамками» в работе, обуславливает нарочитую

скупость и лаконизм средств, но, в тоже время, заставляет проявить изобретательность. Вот почему ценность учебно-педагогического переложения, в отличие от свободной обработки, определяют иные критерии, а именно - насколько удачно удалось сочетать в переложении характерные черты авторского стиля с решением комплекса художественно-технических и методических задач. Педагог способен усилить методическую ценность своего переложения, опираясь на выявление художественной значимости музыкальной первоосновы. Снабжая переложение внесением определенных штрихов, динамических, аппликатурных и других обозначений, способствующих успешному освоению материала, он тем самым привносит в него свои эстетические и методические установки.

Преподаватель, применяющий в своей педагогической деятельности не только собственные переложения, но и переложения других авторов, также способен усилить их методическую ценность, опираясь на выявление художественной значимости оригинала. Отчасти он проделывает в своей практике ту же работу, что и автор переложения, то есть отбирает пьесу в связи с насущными задачами художественного и технического развития учащегося. Например, наличие нескольких вариантов переложений, выполненных разными авторами, даёт возможность педагогу использовать их каждый раз для решения новых задач, а также, проводить подобный отбор и на более поздних этапах обучения. Различные варианты переложений придают импульс педагогической инициативе. Учитывая индивидуальные особенности ученика, важно выбрать «своевременный» вариант переложения.

Важным показателем прогрессивности методических установок педагога-музыканта является целенаправленность отбора произведений для переложений, призванная удовлетворять на каждом конкретном этапе обучения как дидактические, художественные, так и воспитательные задачи. В этом контексте следует отметить целесообразность включения в музыкально-педагогический репертуар переложений произведений композиторов Татарстана и других республик Волжско-Уральского региона. Исполнение

лучших образцов народной и авторской музыки родного края имеет особую значимость в формировании художественно-эстетического вкуса и нравственных ценностей молодого поколения.

Буркова Любовь Васильевна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин высшей
квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДИДАКТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ (ТЕСТЫ, КАРТОЧКИ, ЛОТО) НА УРОКЕ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ТЕМЫ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ»

Одной из форм работ на уроках слушания музыки и музыкальной литературы является собственно само слушание и анализ музыкальных произведений. На ранних этапах обучения делается акцент на особенностях характера музыки. В средних и старших классах большое внимание уделяется изучению средств музыкальной выразительности, строению музыкального произведения. Однако все эти музыкальные термины и понятия становятся уместными лишь в контексте обсуждения и детального разбора того или иного музыкального образа.

ОБРАЗ – это то, что представляет человек во время слушания музыки, следовательно, в каждом музыкальном произведении всегда присутствует конкретный образ.

Беседа с детьми младших классов строится на понятных для этого возраста образах. Например, образы игр и игрушек ещё свежи и естественны для школьников первых-третьих классов. Поэтому уроки строятся на материале популярных фортепианных детских альбомов П. Чайковского, К.Дебюсси, Д.Шостаковича, где куклы, лошадки, солдатики и прочие атрибуты детства оживают и приобретают понятные очертания.

Другая не менее популярная группа образов связана с картинками природы. Беседа о временах года с использованием стихотворных примеров и

живописных полотен художников усилят впечатления учащихся от прослушивания пасторальной музыки. Весьма целесообразно включать любую версию (фортепианная, симфоническая) произведения «Весна и осень» Г.Свиридова. На простом примере этой пьесы учащиеся смогут проследить за тем, как контраст музыкальных ладов приводит к контрастам звуковых ассоциаций и настроений.

Практически в любом фортепианном цикле, написанном для детей, присутствуют пьесы, посвященные образам природы. Некоторые из них звучат и на наших уроках: «Вечер» С.Прокофьева, «Зимнее утро» П.Чайковского, «Метелица» Д.Кабалевского, «Зима» Г.Свиридова. Симфоническая сюита «Времена года» современного французского композитора Ж. Бейнтуса вносит свежую краску в богатую палитру пейзажного музыкального репертуара.

Огромный интерес у учащихся вызывает музыка, посвящённая образам животных. Анализ средств выразительности способствует безошибочному определению того или иного живого существа. Ученики приходят в восторг, когда на «слепом прослушивании» точно попадают в образ.

Согласитесь, самыми узнаваемыми образами являются «Полёт шмеля» Н.Римского-Корсакова, «Шествие кузнечиков» С.Прокофьева и «Кукушка-невидимка» Р.Шумана. Но в рейтинге самых популярных произведений о животных, бесспорно, доминируют сюита К.Сен-Санса «Карнавал животных и симфоническая сказка Прокофьева «Петя и волк». Эти персонажи появляются и на первых уроках слушания музыки и при изучении тем в курсе музыкальной литературы.

Давайте обратимся к музыке Сергея Слонимского. Для создания образа коварного пирата в миниатюре «Марш Бармалея» композитор включил в произведение разные приёмы пианистической техники. В среднем разделе пьесы приём «глиссандо» имитирует «свист Бармалея», а «кластеры» в заключительном разделе пьесы рисуют образ жуткого разбойника.

Беседа с учащимися о содержании пьесы «Мультфильмы с приключениями» этого же автора вызывает бурную фантазию и рождает множество ярких образов, вызванных воспоминаниями о мультфильмах.

Тема «Музыкальные образы» безгранична. Сколько существует музыкальных произведений, столько и существует музыкальных образов. У каждого слушателя – он свой неповторимый.

При закреплении новой темы «Музыкальный образ» и проверки домашнего задания самыми простыми и удобными в применении являются такие дидактические материалы как традиционные тесты и различные карточки.

При переходе от слушания музыки к элементам музыкального анализа в начальных классах ДШИ и ДМШ целесообразно использовать карточки, в которых даны:

- определения: нежный, грубый, страшный красивый и т.д;
- ритм: острый, маршевый, плавный и т.д.;
- темп: быстрый, умеренный, медленный и т.д.;
- мелодия: поступенная, скачкообразная и т.д;
- лад: мажор, минор.

При прослушивании пьес, посвященных образам игрушек, природы, животных и т.д. можно подготовить карточки со стихами-загадками. (ниже дан пример к пьесам С.Слонимского)

| | | |
|---|--|--|
| <p><i>Родилась у мамы дочка Из прекрасного цветочка. Хороша, малютка просто! С дюйм была малышка ростом.</i></p> <p style="text-align: center;">«Дюймовочка»</p> | <p><i>С ним играть все не хотят- Потому, что знают: От него одна беда. Жалуется он всегда.</i></p> <p style="text-align: center;">«Ябеда»</p> | <p>Нету в Африке страшней, Злой герой из книжек. Ест он маленьких детей, Мерзок и не стрижен.</p> <p style="text-align: center;">«Марш Бармалея»</p> |
|---|--|--|

Увлекательной формой закрепления и проверки домашнего задания может стать игра «Музыкальное лото». Нам понадобятся заранее приготовленные карточки с изображением музыкальных персонажей и пяти фишек с цифрами от одного до пяти. Фишкой (кружок, пуговица и т.д.)

закрывается та картинка, которая соответствует звучащему музыкальному фрагменту. Первый фрагмент закрывается фишкой под номером один и так до пяти заданий.

Карточки с изображением персонажей фортепианных циклов Д.Шостаковича, С.Слонимского, С.Прокофьева представлены ниже.



ЛИТЕРАТУРА:

1. Акимова Л. Ю. Музыкальная литература: Дидактические материалы, вып.1. – Смоленск: Консонанс, 2009. 77с.
2. Критская Е.Д., Сергеева Г.П., Шмагина Т.С. Музыка. 1-4 классы. Методическое пособие - М.: Музыка, 2010. - 184с.

Вафина Гульнара Ракыйфовна
Преподаватель по классу вокала
МБУДО «Детская музыкальная школа №22», г.Казань

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ВОКАЛЬНО – СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Вокальное пение – это богатые возможности, надёжные пути к постижению вершин мира музыки, к эстетическому личностному совершенствованию, к устремлённому движению к высотам духовности, универсальным способом освоения духовно-нравственных идеалов. Вокальное искусство занимает особое место в современной музыке .

Ведь голос-это особый природный дар, который дан человеку от Бога. Пользоваться певческим голосом человек начинает с детства по мере развития музыкального слуха и голосового аппарата. С раннего возраста дети чувствуют потребность в эмоциональном общении, испытывают тягу к творчеству.

Вокальное мастерство – комплексный подход, где нужно уметь проявлять себя «держать зал», завораживать и вдохновлять своих слушателей.

Дети, обучающиеся на отделении сольного пения должны себя чувствовать художником, создающим сценический образ, перевоплощаясь на сцене. Его действия могут быть выражены в слове, в исполнении, мимике, жесте, пластике, танце. В свою очередь, задача педагога заключается в том, чтобы научить ученика владеть собой как средством для создания сценического образа, знающего основные законы сценического искусства, умеющего пользоваться своим внутренним аппаратом и, безусловно, владеющего всеми музыкальными средствами: правильным, осмысленным пением, выразительностью, музыкальностью, пластикой, подчиненными сквозному действию и управляемыми сверхзадачей музыкально – сценического образа.

С первых же занятий, педагог должен юным вокалистам объяснить, что мастерство – это то, к чему должно быть желание, цель: научиться красиво петь, не просто исполнять произведение, а знать о чем поешь и донести до слушателя все чувства, эмоции, переживания.

Основные требования сценического мастерства:

1. Техника слова. Слово главным выразительным вокально-исполнительского искусства.

2. Публичность - это поведения источником сильного воздействия на ученика, т. е. способствует возникновению состояния.

3. Зависимость от репертуара. Это означает, что замысел, план его обусловлены предлагаемыми в песне.

4. Целенаправленное воздействие на зрителя. Его рассматривать, как воплощение вокально-исполнительского замысла.

Таким образом, можно говорить о пяти первоначальных и обязательных способностях:

Способность техники слова.

Способность выразить свои чувства и переживания.

Способность соответствию репертуара исполнителя.

Таким образом, музыкально эстетическое воспитание и вокальное техническое развитие школьников должны идти взаимосвязано и неразрывно. Ведущее место на сегодняшний день принадлежит сфере дополнительного образования. Современной наукой доказано, что обучающиеся, занимающиеся певческой деятельностью, более отзывчивы, эмоциональны, восприимчивы и общительны. Владение голосом дает обучающемуся возможность выражать свои чувства в пении, и этот эмоциональный всплеск заряжает его жизненной энергией. Эффективное использование различных современных методов развития вокального - сценического мастерства способствуют индивидуальному развитию обучающегося, развитию культурного потенциала детского коллектива и формирует конструктивную жизненную стратегию с ориентацией на успех.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968.
2. Исаева И. О. Как стать звездой: уроки эстрадного пения / И. О. Исаева.
3. Савкова Ю. Как сделать голос сценическим.- М.: Искусство, 1975.-173с.

Гайфуллина Светлана Владимировна,
преподаватель по классу скрипки
высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №2», г. Нижнекамск

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ АНСАМБЛЯ КЛАССА СКРИПКИ

Организация занятий с ансамблем скрипачей учащихся на струнных отделениях в ДШИ подразумевает подборку репертуара и его преемственность во всех возрастных группах.

Работа с младшей группой ансамбля класса имеет свою специфику. Она связана со сложностью освоения скрипки и музыкальной грамоты, а также особенностями психики начинающих учеников и неоднородностью по возрасту и способностям.

Самая доступная форма участия в ансамбле начинающих скрипачей – это исполнение метроритмического рисунка стихов к детским пьесам-песенкам на

открытых струнах пиццикато (щипком) или смычком. Первые ритмические партии ансамбля могут быть записаны крупными нотами или рисунками (цветы, ягоды и т.п.) в виде нот на листах альбома без нотных линеек. Самым маленьким ученикам можно поручить исполнять эти партии на ритмических инструментах: треугольниках, бубнах, деревянными палочками и других.

В унисон на открытых струнах начинающим ученикам несложно играть такие пьесы, как «Петушок», «Козочка», «Пастушок», «Вальс куклы», «Ходит зайка», «Веселые гуси» и другие из сборников В.Якубовской, Л.Гуревич и Н.Зиминой. Мелодии пьес с выразительным аккомпанементом фортепиано исполняют преподаватель или старшие ученики.

На открытых струнах можно работать с ансамблем творчески и интересно, давая ученикам возможность выразить себя. Например, можно осваивать понятие фразировки, звуковой краски, характера музыки, исполняя каждую фразу по очереди разными динамическими оттенками и штрихами в виде диалога. Также можно помочь ученикам сочинить на открытых струнах свою музыку на любые стихи, транспонировать или импровизировать на уроке, играя разные ритмические варианты к пьесам, помочь подобрать второй голос к пьесам из репертуара старших учеников.

При освоении пьес на грифе левой рукой можно исполнять ансамблем в унисон легкие мелодии пьес из любых известных скрипичных сборников. Например, из сборника «Вверх по ступенькам» В.Якубовской - «Колыбельную», «Сороку», «Часы», «Скок-поскок», «Пастушью песенку».

Все задания сначала прорабатываются на уроках по инструменту и по музицированию и исполняются наизусть.

В увлекательной игровой форме с группой учеников можно продолжать начатую на уроках специальности работу над так называемой «постановкой рук» и над переходами в позиции. Разнообразный «репертуар движений» предложен в методических пособиях А.Грицюса, С.О.Мильтоныяна, В.Якубовской, Л.Гуревич и Н.Зиминой, С.Шальмана.

Также интересными и доступными формами работы могут быть различные музыкальные игры типа «Угадай звук», «Обезьянки», «Имена», где по слуху ученики повторяют на скрипке звуки, мотивы, ритмы, заданные педагогом или другими учениками.

Будет интересным для учеников младшей группы тематическое объединение нескольких пьес в музыкальную сказку и выступление с ней в детском саду или в школе.

Таки образом, все вышеизложенные формы и методы работы дают возможность с первых шагов обучения участвовать в ансамбле всем ученикам класса.

В средней группе, как правило, участвуют ученики 3 и 4 классов, но могут быть и технически подвинутые ученики 2 класса, а также более слабые из старших классов. Репертуар подбирается разной сложности. В начале года повторяется легкий репертуар младшей группы. Он служит своего рода упражнением для выработки свободы ансамблевого исполнения, а также материалом для совместных выступлений с младшими учениками. На этом легком материале можно продолжить выполнение творческих заданий, начатых с этими учащимися на уроках по инструменту, музицированию и класса ансамбля в младшей группе в прошлые годы. Это, прежде всего, такие творческие задания, как транспонирование в более сложные тональности с использованием разных позиций левой руки, ритмические и мелодические импровизации, сочинение простого второго голоса. Также полезно продолжить подбор по слуху мотивов, ритмов, заданных педагогом или другими учениками, заниматься чтением с листа и другими развивающими заданиями.

Новый репертуар разучивается на уроках по классу ансамбля и по инструменту. При распределении партий учитывается сложность голосов в каждой пьесе.

В репертуар средней сложности входят такие пьесы, как: «Хоровод» Н.Баклановой, «Хор охотников» К.Вебера, итальянская народная песенка

«Санта Лючия», «Колыбельная сверчка» Р.Паулса, «Рэгтайм и «Мороженое»» Э.Градески, исполняемые в унисон или на два голоса.

Более сложные пьесы, требующие свободного владения переходами в позиции, технической подвижности, это такие пьесы, как: П.Шольц «Непрерывное движение», П.И.Чайковский «Неаполитанская песенка», Ж.Металлиди «Мой конь» и др

В старшей группе занимаются учащиеся 5-7 и 8 классов, могут участвовать более сильные ученики из 3 и 4 классов. Отведенные на занятия 3 урока в неделю могут быть использованы на всю группу, или 1 урок в неделю может быть использован на занятия камерным ансамблем.

В старшей группе ученики, имея опыт игры в ансамбле с раннего возраста, могут исполнять репертуар разной сложности. Как правило, в этой группе учащиеся более технически подвинуты и исполняют пьесы разных стилей на несколько голосов. Например: Менуэты Л.Бетховена, «Колыбельная Оле Лукойе» Ж.Металлиди, Серенада Ф.Шуберта, «Аве Мария» Д.Каччини, «Юмореска» А.Дворжака. Более сильные ученики на уроках камерного ансамбля могут исполнять двойной концерт А.Вивальди ля минор, «Каприс» А.Рубинштейна и другие более сложные произведения. Учащиеся старшей группы владеют партиями всех групп ансамбля класса и объединяются на репетициях и концертах для исполнения определенного репертуара в общий ансамбль класса.

Для сохранения стабильного качества концертного репертуара общего ансамбля класса следует какую-то часть репертуара каждой группы сохранять неизменной и включать её в программу по инструменту. Преемственность репертуара от младших классов к старшим дает возможность творческому общению всех учеников класса, стимулирует интерес младших учащихся к исполнению более сложной программы старшей группы. Также единый репертуар дает возможность всем ученикам класса играть вместе в любом составе: дуэтами, небольшими группами и, наконец, объединяться в большой ансамбль класса.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Токката // Большой энциклопедический словарь. Музыка / гл. ред. Г.В. Келдыш. – 1998. – С. 547.
2. Научные ассамблеи: Материалы магистерских чтений 19-21 апреля 2006. – Харьков: ХГУИ, 2006. – 164 с.
3. Бах И.С. Токкаты для фортепиано / И.С. Бах; сост., перевод и примеч. ред. Н. Копчевский. – М.: Музыка, 1964. – 82 с.

Галина Резеда Радиковна,
преподаватель по классу домры
МАУ ДО «ДШИ№7».
г. Набережные Челны

Некоторые особенности методики развития талантов Синити Судзуки

Педагогическая деятельность имеет древние исторические корни. Учитель является носителем человеческого, общественного, исторического опыта. Современная педагогическая наука считает основными видами своей деятельности преподавание и воспитание. В настоящее время требования к преподавателю становятся все больше. В музыкальные школы и в школы искусств принимают детей с разными способностями. Для преподавателя стоит большая задача в формировании своего учебно-воспитательного процесса. Так как создание благоприятной обстановки для ребенка, способствует естественным условиям воспитания таланта. Актуальным являются знания различных методик преподавания. Целью статьи является: рассмотреть и выстроить методические рекомендации всемирно распространенного метода преподавания музыки Синити Судзуки.

Задачи статьи:

Исследовать методику воспитания талантов.

Предложить конкретные практические рекомендации для развития и воспитания способностей.

В настоящее время принято считать, что талант –это наследственная предрасположенность или Божий дар. Который либо есть, либо нет. Продолжается и классификация, и сравнение детей. Например, один талантлив,

одарен, а другой неспособен к обучению. Такое мнение на взгляд автора является неверной. Между тем, некоторые ученые еще с 30-х годов прошлого века пытаются доказать, что талант-это не дар генетический. И способности так же никто не одаривает человеку. Любой человек при определенном сочетании условий может добиться значительных результатов. В современном мире с каждым годом доказательств этому факту все больше. Д. Шенк «Гений во всех нас») Биологи говорят о том, что среда формирует нас наряду с генами. И этот процесс идет на протяжении всей жизни. В доказательство можно привести очень много примеров. Например, пол черепахи зависит от того, при какой температуре выживает яйцо. А желтые кузнечики, если их в определенном возрасте пересадить в горелую траву, за пару дней меняют свой цвет на черный. Есть еще интересный фактор связанный с языком и диалектом. «Все японские дети говорят по-японски». А ведь это не только японские дети. Если любого человека с рождения, отправить на любую местность, которая не будет являться его родиной, он будет знать язык этой местности. Так же и с диалектом. Действительно все дети мира говорят на своих родных языках. «Разве это не свидетельствует о его удивительном таланте»? Именно этот факт заложил зерно идеи всемирно известной методики музыкального развития детей Синити Судзуки.

Судзуки японский скрипач и музыкальный педагог. Целью его методики воспитания о том, как развить способности личности, и каким образом посредственный ребенок может превратиться в заслуживающее уважения человеческое существо и прекрасного музыканта. Судзуки считает, что каждый ребенок, если его как следует учить может достигнуть высокого образовательного уровня, но такое обучение должно начинаться с первого же дня после рождения. [Дж. Сэлинджер «Повести о Глассах», задолго до ученых Сэлинджер сформулировал главный принцип воспитания одаренных детей. Когда герой собирается читать Чжуанцзы своей грудной сестре, его одергивают: «Балда, ей же всего девять месяцев!» «Знаю,- отвечает Симор,-но уши-то у нее есть»]. Следовательно, нужно сделать вывод что на первой ступени воспитания

именно родители играют ключевую роль в формировании способностей и таланта у ребенка. Создавая ему условия и атмосферу воспитания. Учитывая тот факт, что в музыкальные школы приходят дети уже возрасте 4-5 лет, некоторые 8-12 лет. со сформировавшимися уже некоторыми навыками и способностями. То преподавателю нужно быть предельно мудрым, грамотным и терпеливым для того чтобы суметь заинтересовать, развить способности и привить любовь к музыке и игре на инструменте. Пути и методы организации работы преподавателя, и некоторые решения могут подсказать упражнения и рекомендации автора системы воспитания талантов.

Как было сказано выше на первом этапе воспитания огромную роль играют родители. По мнению автора «Благоприятная среда-залог выдающихся способностей». Под выражением «Благоприятная среда» автор имеет ввиду, суметь создать обстановку любви и взаимопонимания. Следовательно, для преподавателя нужно найти в первую очередь взаимодействие с родителями. Для того чтобы все знания и навыки, полученные на уроке в классе, закреплялись дома. И этот процесс должен быть непрерывным. Однако если не отходить от методики Судзуки и точно передать в статье, то следует сказать. Прежде чем начать процесс обучения ученика, педагог обучает игре маму, для того чтобы она в свою очередь музицируя заинтересовала своего ребенка. Тем самым ученик вовлекается в этот процесс естественно и по своему желанию. Поэтому автор постоянно упоминает о важной роли родителей в воспитании ребенка. Она должна быть постоянно во взаимодействии Родитель-ребенок-преподаватель. Основной принцип обучения японской школы — это путь постоянной тренировки. Главная задача заключается в том, чтобы с самой колыбели воспитывать в детях благородство духа, прививать им высокие ценности. Вместе с родителями, не жалея сил чтобы дети выросли порядочными людьми. Хочется отметить что автор именно подчеркивает и делает акцент на постоянной тренировке.

«Жизненная сила человека укрепляется благодаря постоянной тренировке и порождает способности, которые в ходе упорных занятий и преодоления трудностей проявляются все ярче.

Общение с порядочными людьми помогает выработать благородство характера. «Скажи мне кто твой друг, и я скажу кто ты». Следующий совет, который дает сенсей — это «Выработка способностей за счет правильных упражнений». Например, для начала выбрать простое произведение «Свети, свети звездочка». Многократно прослушав ее дома, дети затем учатся играть ее сами. Когда в результате длительных упражнений дети осваивают мелодию, им говорят: «А теперь мы будем учиться ее играть красиво». И тут начинается самый сложный этап работы над звуком. Вот так на примере простой песенки идет процесс воспитания.

Далее, для того чтобы выяснить как они усвоили навыки, играют в различные игры. Эти занимательные игры можно применить и в нашем учебном процессе. Игра называется «Сколько у вас ног?» Принцип игры такой: Когда дети уже свободно начинают исполнять вариации на тему «Свети, свети моя звезда» то им говорят: «Сейчас мы с вами сыграем. Я попрошу вас отвечать на мои вопросы, не прекращая музыки. Продолжайте играть и отвечайте мне в слух: сколько у вас ног?» Если им удастся это сделать, не нарушая ритма и мелодии, то можно считать, что навыки прочно укоренились в них и стали их второй натурой. Эти игры можно проводить в группах по 10-15 человек. Одна из игр в группе состоит в том, что педагог с пустыми руками, без инструмента, только жестами показывает начало пьесы, а потом говорит: «Приготовились-начали». Внимательно проследив за движениями, дети угадывают, о какой пьесе идет речь, и играют ее. Эта игра больше подходит в классе ансамбля где несколько учеников. По мнению автора, это учит их быстроте реакции, наблюдательности и развивает интуицию. Такие игры не только проверяют способности, но и развивают.

Развитию памяти уделяется важное значение. Детей учат сочинять «Хайку». Это древний японский национальный жанр. Искусство написания

хайку –это умение в трех строках описать момент и передать атмосферу. Хайку подбирается в соответствии с интересами детей в зависимости от их поэтического настроения и времени года, чтобы их легче было заучивать. После такой ежедневной тренировки, дети вдруг сами начинают сочинять собственные. Выражая в них все, что происходит вокруг. Этими действиями они не только развивают память, но и прививают уважение к традициям своего народа.

Следовательно, можно сделать вывод. Развивая и воспитывая детей в таких условиях, где придается огромное значение воспитанию чувств, интеллекта и души, то можно с уверенностью сказать. Вырастить благородная высококонравленная личность.

На взгляд автора статьи, благодаря методики Синити Судзуки открываешь новые грани возможностей воспитания детей. Становится ясно значение искусства о его подлинной сути. Оно оказалось не чем-то далеким и недостижимым. «Она живет в человеке в его обычных повседневных делах, хотя бы в том, как он здороваётся и беседует с людьми». Усовершенствовать себя со всех сторон как личность, и тогда проявится его общечеловеческая ценность. «Она будет проявляться во всем, что он делает, в том числе и в искусстве». Воспитывая и обучая с такими ценностями детей, то в нашем мире появилось бы больше и профессиональных музыкантов, и людей с искренним чувством доброты и милосердия.

Список литературы

1. Судзуки, С. Возвращенные с любовью. [https://avidreaders.ru/book/vzraschennye-s-lyubovyu-klassicheskiy-podhod-k.html].
2. Теплов, Б. М. Психология [4D6963726F736F667420576F7264202D20D2E5EFEBEEEE220C12ECC2E209720CFF1E8F5EEEEBEEE3E8FF2E20D3F7E5E1EDE8EA20E4EBFF20F1F0E5E4EDE5E920F8EAEEEEBFB209720313935332E646F63]

Егорова Светлана Григорьевна
преподаватель по классу баяна МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,
г. Набережные Челны

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ИГРЫ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ БАЯНА

Предлагаю вашему вниманию рассмотреть основные моменты в развитии навыков игры на начальном этапе в классе баяна. Большое значение в формировании исполнительских навыков учащихся имеет начальный период обучения, поскольку именно на этом этапе закладываются основные навыки, в частности постановочные моменты, технологические приемы. Начальное обучение на любом инструменте – это один из самых ответственных этапов. Дальнейшие успехи начинающего музыканта во многом зависят от мастерства педагога, его профессиональных навыков, владения методикой индивидуального подхода, умение грамотно, конкретно и лаконично объяснить материал, помочь ученику добиваться первых положительных результатов.

Каковы же основные этапы последовательного обучения?

На первом году они характеризуются так:

а) ознакомление с правильной посадкой, установка инструмента, повседневная работа над овладением этими навыками;

б) усвоение основного положения рук и способа прикосновения к клавишам;

в) овладение правильным способом ведения меха начальное обучение на баяне должно решить целый ряд важных задач:

1. приобретение достаточных теоретических знаний;
2. усвоение основ подготовки;
3. овладение определенными техническими навыками;
4. приобретение элементарных навыков выразительности исполнения музыки.

Рассмотрим их более подробно:

1. Под приобретением теоретических знаний подразумевается последовательное изучение музыкальной грамоты, устройство клавиатур и особенности нотной графики для баяна, развитие навыков чтения нот.

2. Усвоение основ постановки - это создание наиболее подходящих условий для исполнения (посадка, установка инструмента, постановка рук).

3. Овладение практическими навыками - одна из самых трудоемких задач в начальном обучении включает:

- освоение клавиатур (ощущение мензуры, т.е. расстояние между клавишами), овладение навыками исполнения различных фактур;

- выработку фактурной дисциплины;

- овладение навыками владения меха;

- изучение основных исполнительских приемов;

- развитие двигательных навыков;

- координацию движения рук.

Таковы основные задачи начального обучения.

Правильная постановка игрового аппарата на начальном этапе обучения очень важна, ведь от нее зависит возможность выразить в исполнении художественный замысел. Постановка баяниста состоит из трех компонентов: посадки, постановки инструмента, положения рук. При работе над посадкой следует учесть и характер исполняемого произведения, и психологические особенности, а также анатомо-физиологические данные музыканта (рост, длина и строение рук, ног, корпуса). Плохо поставленный инструмент, скованный и зажатый игровой аппарат приводит в конечном результате к тому, что ученик, не имея положительных результатов игры, быстро теряет интерес к обучению, занимается нерегулярно.

Основные правила профессиональной посадки предусматривают:

- а) сидеть на половине жесткого стула (высота сидения зависит от физических данных исполнителя: его бедра должны быть в горизонтальном положении, иначе нельзя будет достичь устойчивости инструмента);

в) учащийся должен иметь три точки опоры: опора на стул и опора ногами на пол – ноги слегка расставлены;

с) необходимо ощущать еще одну точку опоры – в пояснице (корпус при этом следует распрямить, грудь подать вперед).

Посадка баяниста основана на естественности положения всех частей тела.

Наплечные ремни регулируются таким образом, чтобы не сдавливать грудную клетку и не затруднять дыхание ученика:

Правый ремень, достаточно свободный, обеспечивает полную свободу действий правой руки, но не должен давать инструменту чрезмерно отодвигаться влево.

Левый ремень обычно немного короче, так как на него ложится основная нагрузка по обеспечению движения меха, подгоняется с учетом того, чтобы рука могла свободно перемещаться вдоль клавиатуры. Вместе с тем при разжиме и при сжиме меха левое запястье должно хорошо ощущать ремень, а ладонь – корпус инструмента. Нельзя придерживать инструмент подбородком или правой рукой.

К числу важнейших постановочных навыков относится ведение меха, то есть умения вести его плавно, ровно, постоянно, достаточно активно. Начинать работу над правильным ведением меха необходимо на первых уроках и контролировать в течение всего первоначального периода обучения.

Нельзя производить смену меха на одном и том же звуке, так как длительность при этом прерывается и дробится, следует помнить, что поворот меха возможен лишь после того, как полностью отзвучит вся длительность.

Во время игры ученика преподаватель должен постоянно контролировать свободу всех частей рук, основы посадки и постановки инструмента, ровность ведения меха, глубину нажатия клавиш.

Что же такое постановка рук? Начинать постановку правой руки необходимо с упражнений, позволяющих ощутить свободу пальцев, кисти,

предплечья, плеча. Свободно опущенная вниз правая рука принимает естественное положение и переносится на клавиатуру.

Вся рука – от плеча до кончиков (подушечек) пальцев – должна быть свободной и гибкой. Но свобода рук не означает расслабленности.

Суставы пальцев не должны прогибаться. Кисть принимает округлую форму.

С первых же уроков необходимо вырабатывать у учащихся ощущение клавиатуры, умение находить любой звук «на ощупь», чувствовать расстояние между кнопками (клавиатуры). Опыт показывает, что лучшим способом приобрести этот необходимый навык является игра, не глядя на клавиатуру.

Во время игры левая рука выполняет три основных функции:

- 1) сжимает и разжимает мех;
- 2) нажимает клавиши;
- 3) передвигается вдоль клавиатуры.

При ознакомлении учащегося с левой клавиатурой необходимо объяснить порядок расположения клавиш по схеме, основные условия правильного положения левой руки, привить первые двигательные навыки, основы аппликатуры.

1) Локоть левой руки должен быть в согнутом положении и находиться на некотором расстоянии от корпуса исполнителя.

2) Форма кисти округлая, рука выдвинута настолько, чтобы все 4 играющих пальца находились на основном ряду левой клавиатуры.

3) Внешнее ребро корпуса инструмента должно приходиться на сгиб между первой и второй фалангами большого пальца. Во время игры большой палец должен свободно скользить по краю корпуса, не меняя своего положения.

Начальный этап обучения игре на баяне является основным фундаментом, на котором строится все дальнейшее развитие ученика. В этот период выявляются и развиваются музыкальные способности ребенка, закладываются основы музыкальных знаний и навыков, формируется отношение ребенка к музыке, а также его духовное и эстетическое развитие.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне / Алексеев И. – Киев, 1966.
2. Говорушко П. Об основах развития исполнительских навыков баяниста / Говорушко П. – Л., 1971.
3. Говорушко П. Основы игры на баяне / Говорушко П. – Л., 1963.
4. Говорушко П. «Об основах развития исполнительских навыков баяниста//Методика обучения игре на народных инструментах».- Л., 1975г.
5. Егоров Б. Общие основы постановки: Баян и баянисты / Егоров Б. – М., 1974.
6. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Липс Ф. – М.: Музыка, 1985.
7. Семенов В.А. «Современная школа игры на баяне» - М., 2007г.

Ергакова Василина Николаевна,

преподаватель вокально-хоровых дисциплин высшей квалификационной категории,

Вафина Лилиана Ренатовна,

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкально-хореографическая школа №12»
Г.Казань

ФОРМИРОВАНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИ РАЗВИТОЙ ЛИЧНОСТИ КАК ОСНОВНАЯ ЗАДАЧА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Процесс модернизации российского образования, обращение теоретиков и практиков к различным путям решения его многочисленных проблем, а также тот факт, что отечественное образование нашего времени сближается с европейской моделью образования, определяет новые цели образования, отличные от тех, которые ставились еще в недавнем прошлом. Разработка государственной политики в области воспитания в российском обществе позволяет объединить усилия всех ведомств, общественных организаций, от которых зависит сегодня духовное здоровье ребенка, развитие его творческого потенциала, воспитание лучших нравственных качеств.

В условиях демократического государства именно культура и образование берут на себя задачу сохранения и развития духовных,

нравственных ориентиров личности. Особенное значение приобретает художественное образование и воспитание как сфера, где человек реализует свою индивидуальность, свободу выбора, творческий потенциал.

Художественно-эстетическое направление на сегодня является самым массовым и популярным в системе дополнительного образования детей.

Ежегодно увеличивается число объединений художественной направленности, особенно растет их число на базе общеобразовательных школ. Разработана система проведения федеральных массовых мероприятий со школьниками по всем видам художественного творчества, что позволяет постоянно совершенствовать уровень развития различных видов творчества, помогает регионам самим определять свое место и качественные показатели в той или иной области детского творчества. Значительно возрос уровень художественного образования, профессионализм кадров, обновляется программно-методическое обеспечение художественного образования. Вместе с тем остается «главность» того, что делает общеобразовательная школа. Но если цель нашей педагогики – становление личности, а предметность – всего лишь средство в достижении цели, то еще неизвестно, какие предметы здесь более уместны и ближе к основам «строительства» личности.

Становление системы музыкального образования пришлось на довоенные и послевоенные годы, когда командно-административные способы управления казались единственно возможными. Это требовало тех способов работы с учеником, которые были традиционно заложены еще при ее возникновении. Речь идет о модели так называемого традиционного обучения, которую называют репродуктивной, информационной.

В образовательном процессе сегодня эта модель себя изживает. На первый план выходят другие потребности – модель гуманистического, проблемно-ориентированного, личностно-ориентированного, развивающего образования. Говоря проще, целью образования должно быть не формирование знаний-умений-навыков, а формирование гармонически развитой личности ученика.

А знания-умения-навыки-все это лишь средство для достижения более высокой цели. Это говорит о коррекции форм и методов обучения и воспитания в наших школах, коррекции самого уклада жизни учебного заведения, о необходимости перехода на творческие принципы регулирования процессов музыкальной педагогики, о возвращении искусству его первоначальной и основной функции.

К сожалению, уровень музыкальных пристрастий учащихся на сегодня крайне низок. Чаще всего дети слушают музыку с экранов телевизора и аудиозаписей.

Низкая по своему художественному и эстетическому содержанию музыка разрушает неокрепшую психику детей, формирует плохой вкус. Таким образом, речь идет не только о музыкальном воспитании, но и о нравственном, духовном воспитании подрастающего поколения.

Если посмотреть с точки зрения задач, которые определяют современные требования образования, убеждаемся, что необходимо чтобы дети в образовательном процессе усваивали знания и умения, на которых основана культура и человеческая цивилизация. Включение личностного компонента позволяет приблизить к ребенку те нормы и правила, которые есть в музыкальном искусстве, позволяет ребенку соприкоснуться с миром ценностей, идеалами, сформированными в общественном сознании, обнаружить родственное восприятие или чувство, увидеть себя в проекции будущего. Понимание особенностей художественной задачи должно помочь педагогу создавать такие условия, которые позволят ребенку *быть* в контакте с музыкой, разрабатывать условия художественной задачи, отбирать ее содержание.

В процессе творчества дети обнаруживают новые пути реализации музыкальной деятельности. Каждое изменение средств расширяет возможности ребенка, укрепляет его художественную позицию. Как результат, у детей появляется потребность совершенствовать навыки музыкальной деятельности.

Задача педагога в реализации развивающего потенциала музыкальной деятельности заключается в том, чтобы помочь ребенку найти свои способы отношений с музыкой.

Постижение искусства должно преобразоваться в процесс, в рамках которого искусство раскрывается как история поиска адекватных чувствам и эмоциям слов, красок, звуков, подчинения художественного языка смыслу человеческих отношений, и тогда процесс музыкального образования станет для ребенка развивающим процессом.

Между художественным образованием и становлением личности ребенка должна существовать прямая и непосредственная связь. Только присвоением роли активного участника художественного процесса могут быть определены новые возможности самостоятельного становления, реализация воспитательного воздействия искусства в полном объеме.

Педагогика призвана перестроить свое отношение к искусству, раскрыть ребенку историю искусства как сокровищницу образного восприятия и преобразования мира.

Создание в стране единого культурно-образовательного пространства, сохранение и развитие духовных, нравственных ориентиров, овладение сокровищами отечественной культуры – такой представляется стратегическая цель, обеспечивающая развитие личностных качеств подрастающего поколения в духе гуманизма, одухотворенного чувства Родины, культурного, ответственного отношения к миру.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Советский энциклопедический словарь. /под. ред. А.М. Прохорова. – М.: Советская энциклопедия, 1984.-1600с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н /Д.: Феникс, 1998.-480с.
3. Готсдинер Л. Г. К проблеме многосторонних способностей // Вопросы психологии. №4 –1991. -81с.

Журавлева Рамзия Нагимовна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ПЬЕСЫ МАЛОЙ ФОРМЫ В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ ФОРТЕПИАННОГО КЛАССА

Современный педагогический репертуар для детей поистине необозрим. Он включает в себя разнообразнейшую музыку от добаховских времен до наших дней, от фольклорных песен до современных народных обработок. Основные источники его пополнения — это сочинения современных композиторов, создаваемые специально для детского музицирования, обработки народных песен, эстрадные произведения, а также новые публикации произведений старинных мастеров.

Пьесы малой формы составляют значительную часть педагогического репертуара, на котором строится процесс воспитания ученика - пианиста. В течение одного учебного года ученик музыкальной школы изучает пьесы различного стиля, характера и уровня сложности.

Они разнообразны по форме и содержанию, понятны по восприятию, поэтому ученики с большим интересом исполняют их, работают над раскрытием того или иного образа, закрепляют полученные навыки игры при работе над упражнениями, этюдами и другими произведениями.

Существуют различные виды пьес малой формы: жанровые, кантиленные, виртуозные, программные и другие. Главная и конечная цель при изучении любого музыкального произведения – достижение понимания замысла композитора и передача его учащимся на хорошем исполнительском уровне, т.е. осмысленно, технически свободно, музыкально, эмоционально и выразительно. В то же время, каждый из выше названных типов пьес малой формы обладает целым набором особенностей и специфических трудностей, которые необходимо знать и учитывать при работе.

Наиболее понятны и доступны детям разного возраста жанровые пьесы – это пьесы с явно выраженной жанровой принадлежностью, обозначенной в самом названии - марш, танец, песня.

Для детей младшего возраста марш является еще и самым знакомым видом музыки, так как с хождением под музыку они знакомы с раннего детства. Постепенно это знакомство с «шагами в музыке» переходит в осознание пульса, метра и размера, тем самым развивая у учащихся метро – ритмические навыки. Именно на этих пьесах в раннем возрасте формируется координация рук. Как правило, в левой руке проходит партия аккомпанемента (метр, шаг), а в правой руке – мелодическое начало. Помимо выполнения художественных исполнительских задач (образ, интонация) ребенок учится координировать звучность аккомпанемента и мелодии, добиться независимой работы одной руки от другой. При этом каждая рука выполняет свою специфическую задачу.

Следующая большая группа пьес жанровой формы – это танцевальная музыка. К ним относятся различные танцевальные жанры, среди которых преобладают вальс, полька, мазурка. Изучая такие пьесы, дети знакомятся с различными танцами народов мира, с особенностями их исполнения, с простыми приемами аккомпанемента. Чаще всего партия левой руки в этих пьесах строится по схеме бас-аккорд (интервал). Правильно сформированный навык исполнения этого приема левой рукой развивает и укрепляет от природы слабый, часто проблемный 5-й палец, вырабатывается навык исполнения интервалов (двойные ноты) и аккордов.

Значительную трудность при исполнении для учащихся разного уровня представляют кантиленные пьесы, которые лежат в основе педагогического репертуара пианиста на протяжении всего периода обучения. Работа над ними дает возможность закрепления приобретенных звуковых и интонационных представлений, воспитывается слуховой контроль и культура звукоизвлечения, осознанное отношение к фразировке и «дыханию» мелодии.

Программно-характерные пьесы составляют основу педагогического репертуара ученика младших и средних классов музыкальной школы.

Целесообразность изучения той или иной пьесы определяется задачами, которые ставит педагог перед учеником на данном этапе обучения.

Принимаясь за работу над программно-характерной пьесой, необходимо совместно с учеником определить сюжетно-драматургическую линию развития, обозначить образный круг и исполнительские приемы, при помощи которых эти образы будут воплощаться. Ребенок должен почувствовать себя художником за роялем. В процессе работы происходит закрепление основных штриховых приемов звукоизвлечения, понимание значения гармонии, динамики, педализации, фразировки, цезур.

В репертуаре современных детей обязательно должны быть произведения современных авторов, так как они обогащают музыкальное мышление, активно способствуют развитию образно-эмоционального восприятия и приобретению музыкально-исполнительских навыков. Длительное избегание пьес современных авторов приводит часто к непониманию учеником этой музыки и отказ от работы над тем или иным произведением. Необходимо гибко вести ученика, для чего сам педагог должен обладать хорошим запасом знания и владения как классическим, так и современным репертуаром, пониманием его специфики и трудности.

В заключении хочется отметить, что какую бы пьесу не исполнял ученик, необходимо точно знать, чему ученик научится, работая над тем или иным произведением. Очень важно, чтобы уровень интеллектуального развития и уровень технической оснащенности ученика соответствовал трудности пьес, которые включаются в репертуар. Изучение нескольких доступных и понятных произведений принесет ученику больше пользы, чем трудоемкий и часто мучительный процесс изучения одной, но непосильной на данном этапе, пьесы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. Москва.: Музыка. 1978. 288 с.
2. Грохотов С.В. «Как научить играть на рояле» М.: ИД Классика-XXI, 2006. – 220

Зайдарова Наиля Салиховна
преподаватель по классу театра
первой квалификационной категории
МАУ ДО "ДШИ №7" г.Набережные Челны

**РОЛЬ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ
АРТИСТАМ ОБРАЗА («СВЕРХ ЗАДАЧИ РОЛИ»)**

Сценический образ - зарождается и возникает трудно определяемыми путями.

По внешней видимости - возникает вдруг из подсознательных глубин. У каждого артиста и для каждой роли одного и того же артиста пути различны. Пример, когда Немирович-Данченко ставил пьесу «В мечтах» в 1901 году в работе с актёрами начал настаивать на каких-то определённых задачах. Он и говорит: «Да у меня в роли и слов-то никаких нет, а вы хотите, чтобы что-то определённое было». Я ему на это сказал: «Да, надо чтобы вы вошли, сказали: «Здравствуйте, как поживаете?» и чтобы зритель понял, кто вы такой. Это и есть настоящее перевоплощение, то есть образ в высшей степени синтетический, сложный и внутренне цельный. Конечно, идеален тот случай, когда образ складывается у актёра произвольно, от первого прикосновения к авторскому материалу, от ощущения связи этого материала с жизнью.

В этом случае подчеркивал Станиславский, надо отдаться вдохновению, забыть всякие методы и системы, идти за интуицией. Но такие случаи крайне редки. Профессионал не может ждать этих озарений, он должен овладеть своей творческой природой. Этому посвятили свою жизнь великие учителя театра, прежде всего К.С. Станиславский .

Вдохновение - не всегда хороший советчик. Оно может увести актера в неправильную сторону. А образ не должен возникнуть на сцене таким, каким он «может быть». Он должен появиться таким, каким он соответствует действительности. «Образ есть судьба человека, помноженная на идею».

Воспитать в себе умение работать над ролью в комплексе её идейного звучания и сценического воплощения - такова главная задача, стоящая в

профессиональными плане перед любым исполнителем, выходящим в спектакле на сцену, в том числе и перед артистом народного театра.

Помочь исполнителю в этом сложном процессе - первичная задача режиссёра, работающего в самодеятельном драматическом коллективе.

Понятие «зерна» спектакля почти идентично понятию «сверхзадачи» - это скорее путь, которым артист должен идти к сверхзадаче.

Зерно – «душа пьесы», которая потом становится душой спектакля. Зерно, питающее каждого актера в процессе создания образа, - источник его мыслей и эмоций, критерий правильности и ошибочности выбираемых задач. Зерно, объединяющее все стремления и силы создателей спектакля, - залог его цельности. То, из чего спектакль вырастает, и то, что его ведёт. Замысел и компас одновременно».

К.С. Станиславский же определяет «сверхзадачу» как основную, главную сущность, которая «должна возбуждать в артисте творческое хотение, стремление и действие, для того, чтобы, в конце концов, овладеть той сверхзадачей, которой вызван самый творческий процесс».

Станиславский подключает сюда и сквозное действие (стремление) и сам путь к цели (действия).

Спектакль «Анна Каренина». Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон до безысходности.

Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надень маски! С этого надо начинать. Этим надо заражать актёров.

Здесь есть и о чём будет спектакль, для чего он становится, и тут же читается сквозное действие, как конфликт между страстью, пожаром и атмосферой, в которой он происходит. Это будет двигать спектакль.

Замилова Луйиза Мегдятовна, преподаватель вокально – хоровых дисциплин высшей квалификационной категории,
Суходольская Рузалия Салиховна, преподаватель вокально – хоровых дисциплин высшей квалификационной категории,
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ГЕНЕЗИС ХОРОВОГО ИСКУССТВА.

ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ БАРОККО (1600 – 1750 вв.)

Оптимистический гуманизм эпохи Возрождения сменяется в эпоху барокко трагическим мироощущением в сознании человека. Эстетика эпохи барокко (барокко (итал. – причудливый, странный) воплощает несовершенство общественных отношений, их конфликтность, дисгармонию и сомнения. Главную задачу художники видели в отражении внутреннего мира человека, в раскрытии его чувств и переживаний в образах насыщенных драматической патетикой, экспрессией, пышностью, декоративностью и контрастностью. Выполнить эту функцию была призвана теория аффектов (*affectus* – душевное волнение, страсть), возникшая в эпоху барокко. Она получила своё воплощение в музыкальной символике, изображающей или выражающей главную идею (смысл, образ) текста Священного Писания.

Образы и сюжеты Христианской мифологии широко использовались в контексте с риторическими формулами (мотивами). Понять и раскрыть глубокий смысл духовной музыки эпохи барокко сегодня помогает система взглядов Б.Л. Яворского, учёного-музыковеда первой половины XX в. Его ассоциативный метод с выявлением аналогов в сфере Священного Писания, Протестантского хорала и живописи в соединении с риторическими фигурами мотивов-символов обогащает и конкретизирует восприятие художественных образов догматического и мистического содержания в вокально-симфонических шедеврах XVII-XVIII вв. (например: партитуры Перголези, Вивальди, Пёрселла, Шютца.

Риторические фигуры, музыкальные символы используются в контексте Священного Писания «во славу Всевышнего, а ближнему в наставление» в

кантатах, мессах, ораториях, пассионах. Полифония строгого стиля эпохи Возрождения уступила место свободному стилю.

Хоровая культура эпохи Барокко. Новый этап социального развития в XVII- первой половине XVIII вв. (1600-1750) – ознаменовался новыми идеями, философией и мироощущением. Он характеризуется конфликтностью, драматизмом, дисгармонией, «потерей центра», сомнениями, «трагическим» мироощущением. Драматическая экспрессия, патетика, пышность, декоративность, контрастность характеризуют человека в эпоху барокко. Внутренний мир человека (психологизм как изображение переживаний) является главной составляющей искусства эпохи барокко.

Что такое теория аффектов? *Affectus* – душевное волнение, страсть. Теория аффектов, заимствованная из античности, стала основополагающим средством музыкально-художественной выразительности в эпоху барокко. Музыкальная символика риторических формул – мотивов изображала и выражала смысл и идею текста Священного Писания: смирение, мольба, печаль, жалоба, ликование, весёлость, гнев, отчаяние, плач, ярость, скорбь (до 100 оттенков внутреннего состояния человека).

Жанры хоровой музыки – это кантата, оратория, месса, мотет, пассион, опера. Духовная (религиозная) тематика постоянно используется в светском искусстве (в сюжетах, канонах, образах). Представители хоровой культуры эпохи барокко: Г. Шютц (1585-1672), К. Монтеверди (1567-1643), А. Вивальди (1678-1741), А. Лотти (1664-1740), Д. Перголези (1710-1736), К. Монтеверди (1567-1643), Г. Пёрселл (1659-1695), Доменико Скарлатти (1685-1757), Алессандро Скарлатти (1660-1725).

Музыкальный стиль эпохи барокко: гомофонно - гармонический в сочетании с полифонией свободного стиля. Ассоциативная концепция Яворского опирается на художественное толкование текстов Св. Писания, в контексте с риторическими формулами музыкальных символов, с протестантским хоралом и религиозной живописью (Рождество Христово, Поклонение волхвов, Благовещение, Pieta, Распятие).

Тематика произведений искусства эпохи барокко. Творение постоянно воссоздаёт образ Творца, выявляя тем самым онтологическое мировосприятие: всё – от Бога, ничего – без Бога.

Многие из ораторий Генделя используют Библейские сюжеты, которые «вошли в плоть и кровь народа», были близки и понятны широким демократическим массам. Их содержание воплощает идеи гуманизма и гражданского пафоса. Сюжет развивается по трёхчастной схеме:

- 1)Рождение, появление героя ради освобождения народа.
- 2)Подвиг героя во имя народа, ради выполнения долга.
- 3)Триумф, прославление героя народом.

Хоры в оратории занимают исключительно важное место. Они отличаются монументальностью, мощью, героикой, наполнены оптимизмом, энергией, жизнеутверждением, несмотря на скорбный характер отдельных номеров, где народ оплакивает гибель героя. Музыкальная драматургия (развитие содержания) строится на органичном сочетании и чередовании гомофонно-гармонических и полифонических пластов изложения тематического материала, образующего стройную архитектуру. Полифония свободного стиля блестяще представлена своими различными формами – имитацией, фугой, стреттой, каноном и т.д. и, как было сказано выше, органично сочетается с гомофонно-гармоническими, аккордовыми построениями квадратной структуры.

Halleluja – No42 из оратории Г.Генделя «Мессия» (1741)

Оратории «Мессия» имеет особый статус национальной святыни, а хор «Halleluja» является национальным гимном. На Рождество и Пасху в Королевском Альберт-холле гигантский хор всех собравшихся (до восьми тысяч человек) исполняют его стоя. Хор «Halleluja» заключает II ч. Оратории и использует текст Откровения св. апостола Иоанна (196):

Аллилуйя! Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель.

Царство земное стало царством нашего Спасителя и Его Христа.

И будет Он править вечно.

Форма «контрастно-составная» (термин профессора В. Протопопова), двухчастная, со вступлением (т.т. 1 – 11) и кодой (т.т. 88 – 94). I ч. (т.т. 12 – 40) использует в качестве *cantus firmus* протестантский хорал «Wachetauf, rufunsdieStimme» (Проснитесь, голос нас сзывает). Пятикратное его изложение проходит в тонико-субдоминантовом соотношении: D-dur – унисон всего хора, G-dur – унисон альты, тенора и баса, G-dur – унисон сопрано, D-dur – унисон тенора и баса, G-dur – унисон тенора и альты. К теме протестантского хорала контрапунктически присоединён лейтмотив с энергичной ритмической формулой. Он взят из вступления (Мессия (евр.) = Христос (греч.) = Помазанник (слав.) = Иисус (греч.) = Спаситель (слав.). Аллилуйя (др. евр.) – хвалите Господа!) и взаимодействует с темой хорала в сложном полифоническом противопоставлении – имитационном и стреттном. Он же звучит обособленно, в строго гомофонно-гармоническом изложении, образуя «полифонию пластов тематического материала».

II ч. – (т.т. 41 – 88) – fuga свободного полифонического стиля. Экспозиция строится на проведении темы в тонико - доминантовом соотношении во всех четырёх голосах снизу вверх – в басу, теноре, альте и сопрано. Средняя часть использует уже звучавшее гомофонно-гармоническое изложение лейтмотива на фоне выдержанного подголоска в сопрано и его секвенционное развитие – G, A, h.

В репризе тема фуги проходит сначала в партии баса и сопрано, а потом дважды в партии баса и альты, баса и сопрано в стреттном изложении. В гомофонно-гармоническом изложении лейтмотива, продолжающего тематическое развитие номера, использован двойной контрапункт. Произведение исполняется четырёхголосным смешанным хором среднего состава, от 25 до 40 человек высокой профессиональной квалификации. В каждой партии необходимо наличие ровных, виртуозных, гибких подвижных, сильных голосов, способных преодолевать многочисленные вокально-технические трудности, а именно: высокая tessitura, длительное пение в высоком регистре, постоянные скачки в мелодии (иногда больше октавы),

остинатная ритмическая формула, пение на одной высоте, полифоническая фактура изложения, смена регистров и т.д.

Сопрано и тенора требуют постоянного контроля, т.к. их партия особенно трудна своей виртуозностью. Они должны отвечать динамическим требованиям исполнения (длительное *f*, *cresc.*). При этом звук не должен переходить в форсированный и крикливый, а должен способствовать достижению насыщенного, торжественного, благородного, праздничного характера звучания. Полифоническая фактура изложения потребует аналитического подхода к партитуре и грамотного её прочтения.

Диапазон голосов. Строй исполняемого произведения, как вертикальный (гармонический) так и горизонтальный (мелодический), может быть достигнут только в результате длительного «впевания» с активной «подачей» звука, упругой артикуляцией, твердой атакой, а также с предельно жёстким ритмом, внутриволевой пульсацией, энергичным дыханием и звуковедением *marcato*. Особую трудность исполнителям создаёт высокая tessitura и широкий диапазон во всех партиях. Ансамбль должен быть рассмотрен с позиции высокопрофессионального исполнительства и затрагивать главные его вехи – строго синхронное, с динамическим равновесием звучание хора и оркестра, с предельно чёткой артикуляцией, с учётом сложной полифонической фактуры и созданием художественного образа как сверхзадачи. Темп *allegro* должен быть строго выдержан. Преобладание напряжённой, сильной динамики способствует достижению ликующего звучания, но не должно перейти в форсирование звука. Задачи дирижёра чрезвычайно сложны и ответственны в связи с вышеперечисленными трудностями.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Самарин В.А. Хороведение М.: Музыка, 2017. – 320 с.
2. Усова И.М. Хоровая литература Учебное пособие для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ, М.: Музыка, 1976. - 192 с.

Зиганшина Наиля Маснавеевна,
преподаватель по классу фортепиано
СЗД квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №2», г. Нижнекамск

ЖАНР МАРША И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ФОРТЕПИАННОМ РЕПЕРТУАРЕ

Марш как музыкальный жанр популярен в концертном репертуаре пианистов и востребован в фортепианной педагогике. Изначальное его предназначение заключалось в поддержке синхронного движения людей группами, преимущественно военных и создание необходимого настроения. История марша начинается в эпоху Средневековья. В конце XVI в. солдаты императора Священной Римской империи Максимилиана маршировали под аккомпанемент флейты и барабана, позже этот обычай был заимствован другими полководцами. Четкий, энергичный ритм вселял в воинов бодрость и поднимал их боевой дух.

Для марша характерны следующие компоненты – это двухдольный или четырехдольный метр, средний темп движения, присущий шагу, особая акцентировка сильных долей, решительность и определенность характера. В аккомпанементе чаще слышится чередование баса и аккорда. Мелодия имеет своеобразный ритмический рисунок: движение четвертями, пунктирный ритм, дробление нот на слабых долях такта со штрихом стаккато.

Маршевой музыке также свойственна периодичность квадратных структур, чёткое деление мелодии на равные отрезки, как правило, по 4 или 8 тактов. По форме обычно это сложные трехчастные произведения с трио. Благодаря всем этим особенностям марша слух безошибочно распознает его жанровую природу.

Великое множество маршей существует в фортепианном концертном и педагогическом репертуаре. Крупные композиторы всех стран в разные периоды времени сочиняли произведения в этом жанре. Их музыка передавала не только дух времени, но и национальные особенности той страны, где она была создана. Со временем марш вышел из сферы влияния военной музыки,

появились необычные его разновидности с причудливым характером, например, сказочным, фантастическим, комическим и т.п. Степень гибкости и возможности адаптации этого жанра к различным эпохам и стилям оказались практически неисчерпаемы.

Детский педагогический репертуар имеет немалый список маршей для фортепиано. В каждом нотном сборнике для младших классов можно найти произведение в этом жанре. В детстве каждый ребенок играет с игрушками. Например, с машиной, которая на вид как настоящая, только маленькая. Такие же фары, двери, колеса, даже руль... Эту же аналогию можно провести и с маршем для детей, назовем его «игрушечным». Он напоминает военный марш, но его исполняют дети, в нем все «маленькое».

Большую популярность у пианистов имеет «Альбом для юношества» Роберта Шумана соч. 68. Второй номер этого цикла «Солдатский марш» написан автором по всем канонам маршевого жанра, но он «игрушечный». Отрывистое и четкое звучание создается благодаря коротким восьмушкам в мелодии, для структуры пьесы характерно четырехтактное построение. Настроение музыке придают мажорная тональность (G-dur), темп марша (четверть = 120) и штрих *staccato*.

Признание в педагогической практике получил и фортепианный цикл Петра Ильича Чайковского «Детский альбом». В содержание сборника включена пьеса «Марш деревянных солдатиков», предназначение которой очевидно. В этом произведении присутствуют все атрибуты марша: трехчастная форма, мажорная тональность (D-dur), размеренный темп шага, четкая структура и ритмика. Мелодия проста и незамысловата, в ней много повторений, слышны отрывистые восьмые, чередующиеся с паузами, пунктирный ритм и даже барабанная дробь. Выбор этой пьесы удобен для формирования навыка у юного пианиста штриха *staccato*. В этом цикле есть еще один номер – «Похороны куклы», в котором слышится тоже марш, но уже траурный. Пьеса написана в медленном темпе в тональности до минор, музыка полна скорби и печали. Мелодический рисунок построен на повторяющихся

звуках в пунктирном ритме, звучит стройная тактовая структура (4+4).

Продолжая разговор о траурных маршах, надо отметить, что они занимают особую нишу в музыкальной практике. Для них характерен скорбный, драматический характер, темп медленного шага и минорная тональность крайних частей. Самый знаменитый траурный марш звучит в III части фортепианной сонаты №2 си бемоль минор Фредерика Шопена. Узнается традиционная форма марша с контрастным трио. Эпическое величие, трагедия этой музыки сделала его поистине уникальным в народном признании. Так, можно упомянуть еще сочинения автора в этом направлении – «Траурный марш» op. 72, №2, Прелюдия Op.28, №20, в которой узнается картина траурного шествия. К этому жанру обращались многие композиторы: Л. Бетховен, Э. Григ, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Г. Малер, Ф. Лист и другие.

В контексте данного сообщения нельзя обойти стороной некоторые жанровые модификации марша. Так, полонез – танцевальный жанр, представляющий собой торжественное шествие в трехдольном метре. Такая же метрическая структура сарабанды – танца, трактуемого как траурное шествие. Интересно, что и знаменитая маршеобразная и гимническая песня А.В. Александрова «Священная война» также изложена в трехдольном метре, хотя по темпу ближе обычному маршу.

В истории данного жанра есть такие марши, которые являются для многих людей их национальной гордостью. Так, марш «Прощание Славянки» В. Агапкина, ставший символом России; парадный марш «День Победы» Д. Тухманова, без которого не обходится ни одно празднование 9 мая в нашей стране; марш Французской революции Руже де Лиля «Марсельеза», ставший гимном Франции и это только далеко не полный список.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
2. Способин, И.В. Музыкальная форма: Учебник общего курса анализа / И.В. Способин. – М.: ГМИ, 1962. – 400 с.

Зотова Юлия Валерьевна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
МБУДО «Детская музыкальная школа №24» Кировского района г. Казани

**ЦИФРОВОЕ ДЕТСТВО В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ:
ВОСПИТАНИЕ, ОБУЧЕНИЕ, ПРОРАБОТКА НЕГАТИВНОГО
ВЛИЯНИЯ ВНЕШНЕГО ИНФОРМАЦИОННОГО
ПРОСТРАНСТВА**

Дополнительное образование детей – целенаправленный процесс воспитания, развития и обучения посредством реализации дополнительных образовательных программ, оказания дополнительных образовательных услуг и информационно-образовательной деятельности как дополнение к основному базовому образованию, а также развитие умений и навыков самопознания, саморегуляции, самосовершенствования.

Современная музыкальная школа как учреждение дополнительного образования дает возможность учащимся обрести специализированные умения и навыки в области музыки. Перед педагогами стоит высокая цель - развить в детях чувство прекрасного, повысив их культурный уровень, обучить их основам музыкального искусства. Цифровые технологии помогают сделать уроки в музыкальной школе более красочными и понятными. Однако, не стоит забывать, что многие дети сталкиваются с проблемами как во «внешнем мире», так и в «мире интернета».

Ученики детских музыкальных школ, как правило, в возрасте 6-14 лет, проходят разные этапы вовлечения в жизнь учебного заведения и современного общества, ежедневно их окружающего. Такой процесс называется социализацией, и детям его перенести совсем не просто. В те минуты, когда ребятам справиться с возникшими проблемами становится все сложнее, «на помощь» приходят самые близкие люди из круга семьи, а также, педагоги, непосредственно осуществляющие воспитание и обучение детей.

По последним статистическим данным, учителя взаимодействуют с цифровой средой даже чаще, чем родители. Педагоги дополнительного образования всегда совершенствуют свое мастерство, и цифровая среда в этом

помогает. Участие педагогов и их учеников в различных конкурсах, олимпиадах, ведение электронных журналов, работа с информационными интернет-ресурсами, работа в специализированных предпрофильных музыкальных программах – все это уже стало частью образовательного процесса.

Электронно-цифровые технологии на уроках «сольфеджио» и «музыкальной литературы» используются всеми педагогами дополнительного образования в детских музыкальных школах. Кроме работы на компьютерах и использования цифровой доски, активно разрабатываются ресурсы для творческих форм обучения детей. Уже известны такие работы, как: «Сольфеджио с опорой на полихудожественные средства выразительности» Т.А.Боровик, мультимедийные пособия по сольфеджио и музыкальной литературе В. В. Ткачёвой и Е. Е. Раутской, И. В. Ермановой, Т. Г. Шелковниковой Ю. А. Савватеевой Н. П. Тимофеевой, Н. П. Истоминой) и др.

Работа с достижениями цифровых технологий и интернет-ресурсами стимулирует познавательную активность детей, расширяет их кругозор, повышает интеллектуальный уровень и расширяет способности к творческому мышлению. Однако, не стоит забывать о факторах риска, которым подвергаются дети в интернете: сайты с неприемлемой информацией, распространяющие запрещенные понятия и т.п. могут отрицательно повлиять на общее развитие и становление личности ребенка. Задача семьи и школы – исключить или, в большей степени, ограничить столкновение детей с подобным интернет-материалом.

На сегодняшний день всё чаще приходится сталкиваться с негативным влиянием «электронного мира» на психику детей. Во «всемирной паутине» есть множество полезного читаемого материала, а также негативного и социально-разрушающего. Педагогу очень важно дать вовремя ребенку правильные ориентиры и обратить внимание на то, что действительно правильно делать в реальном мире и что имеет высочайшую ценность. К таким ориентирам мы

можем отнести общение ребенка с лучшими образцами классического искусства либо более современных эпох.

На своих уроках музыкальной литературы я стараюсь как можно больше обращать внимание учащихся на то, что действительно вечно и прекрасно. Использование различных педагогических и электронно-цифровых технологий становится основополагающим. На уроках в тесном взаимодействии с цифровыми технологиями используются педагогические технологии проблемного обучения; проектов; развития критического мышления через чтение и письмо; игровые; здоровьесберегающие; групповой деятельности и многие другие.

Как показывает практика, детям действительно интересно работать с компьютерами и в интернете, они учатся поиску необходимой информации, узнают для себя много интересного, материал всегда представляется ярко и необычно.

Интернет-ресурсы играют важную роль в информационном развитии детей. В условиях музыкальной школы важно проводить ежедневную воспитательную работу с детьми через обучение основам музыкальной культуры. Необходимо вдохновить учащихся на совершенствование своего культурного уровня и виртуального пространства, окружающего их так часто.

Как инструмент решения наболевших проблем негативного влияния на детей в интернете для педагогов дополнительного образования возможно следующее решение: создание внутришкольных интернет-сообществ, виртуальных музыкальных пространств для общения и обмена опытом между педагогами и учащимися, активное общение с детьми на высоко-нравственные темы, выполнение учащимися творческих заданий с использованием электронно-цифровых технологий, ведение электронного учета роста успеваемости учащихся и т.д.

Таким образом, «цифровое детство» подрастающего поколения может стать счастливым и нести максимальную пользу для развития ребят.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Березина В.А. Развитие дополнительного образования детей в системе российского образования / В.А. Березина, Д.И. Кузьмина – М.: Культура, 2014. – 312с.
2. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии / Г.К. Селевко, - М, 1998. – 256с.
3. Электронный справочник «Академик» / URL: <https://dal.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/342077>

Зубова Янина Владимировна,
преподаватель по классу скрипки
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,
г. Набережные Челны

Интонация, как важнейший принцип работы на начальном этапе обучения в классе скрипки

Интонация - одна из проблем профессионального обучения музыканта. Навыки чистого интонирования – это работа в первую очередь педагога. Решением этой задачи является система практических занятий, кропотливая работа. Верная интонация приобретается с опытом, в отличие от слуха, дарованного природой. Интонация – это важнейший элемент, входящий в такое понятие, как музыкальный слух. Наряду с тембром, нюансировкой, ритмом, фразировкой. Только когда эти элементы соединяются, мы получаем полное законченное впечатление материально-звуковой красоты в музыке.

В деле развития слуха следует идти путем живых звуковых впечатлений, доступных детям младшего школьного возраста. Методика развития слуха предполагает систематическое изучение интонации, а так же специфические особенности инструмента. Скрипка – инструмент, требующий очень тонкого слуха, потому что на нем нет ни ладов, ни клавиш. Очень трудно зрительно определить правильность положения пальцев на грифе. Если слух недостаточен от природы, то необходимо его развитие.

Знакомство с музыкой начинается с простых песенок, которые даются со словами, наполняющими звуки образным содержанием. Очень важно сосредотачивать внимание ребенка на высоте звука, научить его петь мелодию. Можно петь вместе (ученик и педагог), дублировать мелодию на фортепьяно или на скрипке. Но как объяснить шестилетнему ребенку, что нужно петь « выше » или « ниже»? Дети не слышат себя, не понимают, что от них требуют. Не владеют голосом, зачастую даже не могут тянуть звук. Для этого педагогу нужно показывать ребенку ассоциативные примеры и предлагать доступные их возрасту упражнения.

Упражнение « лифт » - это глиссандо голосом вверх и вниз. Педагог показывает сам, ученик пробует повторить прием. Как « едет лифт » можно показать на скрипке. Очень хороший наглядный пример изменения высоты звука.

Некоторым детям нужно помочь найти свой голос, « где он живет»? Ребенок легонько прикладывает пальчики к горлу, поет песенку и чувствует вибрацию собственного голоса. Можно предложить ученику закрыть уши ладонями и пропеть простую мелодию или отдельный звук. Пропевание песенок, сольфеджирование – это важнейший этап в развитие слуха. Такие упражнения дают возможность ребенку услышать свой голос и управлять голосом, менять высоту, подстраивать голос к внешнему звуку. Метод сравнения должен быть на каждом уроке, на протяжении всего времени работы над интонацией. Человеческий голос наиболее близок звучанию скрипки, что существенно облегчает задачу педагога.

Когда ученик переходит к игре на открытых струнах, следует обращать его внимание на совпадение высоты звучания струны и фортепьяно, струны и голоса. В этот период очень важно заострить внимание на тембровой окраске звука. У каждой струны свой голос. И даже изучая песенки на открытых струнах, следует воспитывать навык выразительного исполнения. Использование нюансировки воспитывает музыкальный слух. Интонация и тембр сопутствуют друг другу.

Постановка играет немаловажную роль в дальнейшей работе над интонацией. Выработка правильной постановки – процесс сложный и длительный, требующий от педагога особого внимания к ученику, учета его индивидуальных способностей. Ученик должен пройти подготовительный период, на протяжении которого он знакомится с устройством скрипки, и правильной постановкой при игре, выполняет элементарные упражнения без инструмента, подготавливающие руки к игровым движениям. Такие занятия следует сочетать с развитием слуха и слуховых представлений. Ученик должен научиться отличать свободное, ненапряженное состояние мышц рук от зажатого. Очень важно правильное расположение пальцев над грифом, их готовность к падению. Чрезмерное отведение пальцев или их распрямление не способствует точности интонации. Постановка большого пальца очень важна, не должно быть излишнего нажима на шейку. Неудовлетворительная интонация также возникает при недостаточном нажиме пальца на струну, и при чрезмерном нажиме, при несовпадении движений пальцев левой руки и движений правой руки. Задача педагога – найти этот баланс.

Важно объяснить ученику, на каком расстоянии располагаются пальцы на грифе. Что такое тон-полутон. Развитие слуха не исключает и развитие тактильных ощущений, зрительной памяти, и мышечной памяти. Нужно фиксировать внимание ребенка не только на высоте звука, но и на том, в каком положении стоит палец, на каком расстоянии стоят пальцы друг от друга, насколько закруглен палец, как он повернут. И здесь педагог должен учитывать физиологические особенности ребенка.

При изучении полутонов следует следить за тем, чтобы пальчики соприкасались на струне ногтевыми фалангами, потому что иногда у учащихся создается ложное ощущение. В действительности ученик сближает средние фаланги, а кончики остаются разобщенными. Зачастую ребенок не видит, как встают его пальцы. А при изучении тонов нужно следить, чтобы пальчики не «склеивались», не соприкасались средними суставами. Иначе это приведет к скованности кисти, что приведет к трудностям в работе над интонацией.

Иногда бывает очень полезно предложить ребенку сыграть легкое упражнение с закрытыми глазами, почувствовать левую руку, сравнить интонацию. В таком положении ученик фиксирует свое внимание на мышечных ощущениях и его слух обостряется. В процессе усвоения движений пальцев по струнам следует добиваться чистого интонирования, при этом важно не только слышать извлеченный звук, но и предслышать последующий, своевременно улавливать и исправлять неточное звучание. Но нужно развивать не только дар предслышания, но и дар предощущения, готовности левой руки занять правильное положение. Аппликатура должна быть удобная и подбираться в соответствии с физическими особенностями ребенка.

С самых первых уроков важно развивать и мелодический, и гармонический слух. Следует обращать внимание на партию фортепьяно, сравнивать и сопоставлять мелодию и аккомпанемент, анализировать. Вполне доступно можно объяснить ребенку как движется мелодия. Постепенное движение вверх или вниз, скачкообразное, повторяющееся. Чередование тонов и полутонов. Такая работа способствует улучшению музыкального слуха, образного мышления, обострения чувства лада. С самых первых уроков дети легко отличают мажор и минор. Перед изучением новых пьес, педагог должен настроить ученика на тональность, показывать ему опорные ноты, главные ступени лада. Облегчает интонацию выстраивание звука на фоне аккорда. Развитие навыка транспонирования, с самых первых уроков, содействует развитию музыкального слуха, ощущению интервала. Очень хороший результат дает подбор простых песенок от разных нот.

Нередко приходится наблюдать, что интонирование находится в прямой зависимости от степени заинтересованности ученика в исполняемом репертуаре. Если пьеса не интересна, понижается слуховое внимание. Исполненное педагогом произведение, с использованием нюансировки и фразировки, воодушевляет ученика и оживляет интерес. Слушание мелодии, определение ее характера, воспроизведение ее ритмического рисунка хлопками, выразительное пение способствуют развитию музыкального слуха.

Динамические оттенки играют большую роль в работе над интонацией. Усиление или ослабление звука сопровождается в некоторых случаях нарушением правильной координации движений рук, что сказывается на качестве звука и интонации. Первые движения смычка по струне нужно производить с помощью свободного движения предплечья. Важно, чтобы смычок двигался равномерно. Нельзя допускать бесконтрольного давления смычка на струну.

С самых первых занятий важно приучать ребенка вслушиваться в свою игру, уметь анализировать интонацию. Имеющие место в начальном этапе обучения, частые исправления интонации педагогом, его подсказки « выше » или « ниже » - притупляют внимание ребенка, который полагается на чужой музыкальный слух. Начинает пассивно относиться к своему интонированию. Напряжение внимания – условие развития слуха. Метод сравнения должен быть на каждом уроке и на протяжении всего времени обучения. Очень важно развивать внутренний слух. Это способность представлять себе музыкальные звуки при помощи музыкального воображения.

Достижение чистоты интонирования и хорошего звучания – неременное условие формирования исполнительского мастерства скрипача.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Мострас Г.К. Интонации на скрипке. – М.:Музгиз, 1962.

Ибрагимова Василя Раифовна,
преподаватель по классу тетара первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

БАЛАЛАРДА КУЗАЛЛАУНЫ ҺӘМ ФАНТАЗИЯНЕ ҮСТЕРҮ

Балада тылсымчыны уятыр өчен анда кузаллауны үстерергә кирәк. Күзаллау һәм фантазия безнең тормышның бик мөһим ягы булып тора. Бер минутка гына без кешенең фантазиясе юк дип уйласак, без бик куп фәнни

очышлардан һәм сэнгать эсэрлэреннән мэхрум булган булыр идек. Балалар бер нинди экиятлэр тынлый алмаган кебек күп кенә уеннарда уйный алмаган булырлар иде. Ә мэктәп программасын күзалламыйча ничек үзләштерерләр иде микән? Гади генә әйткәндә кешенең фантазиясен алып куйсаң яшәешнен мәгнәсе бөтенләй кызыксыз булып калыр иде. Димәк фантазия һәм күзаллау кеше тормышында бик зур роль алып торуын аз сызыкларга кирәк. Шунның белән берлектә бу мөһим шөгелне үстерергә һәм баетырга кирәк. Күзаллау һәм фантазиянең бик яхшы үстерү чоры булып 4 яшьтән 15 яшь аралыгы тора. Шушы аралыкта үстерү чыныктыру һәм баету белән шөгелләнмәсәң алга таба анын активлык функөиясе кими. Күзаллау бик тыгыз рәсем һәм музыка белән бәйләнгән. Барлык эшчәнлек күзаллауны баетуга юнәлдерелгән.

Зур игътибар группаларда уеннарга бирелгән. Ул уеннар төрле юнәлештә. Чөнки һәр уенда максат күзаллауга барып тоташа шул уеннар аркылы күзаллауны үстереп була. Балалар зур теләк белән дидактик уеннар уйныйлар, мәсәлән “Болыт нәрсәгә охшаган” яки “Кызыклы жәнлекләр”- монда максат күзаллауны һәм күзәтүчәнлекне үстерүгә юнәлтелгән. Ә инде сюжетлы уеннарга килгәндә укучыга бу рольне уйнау гына тугел, анда яшәп карарга кирәк аны үз дөнъяң итеп кабул итәргә кирәк булачак. Шул вакытта уен кызыклы була. Моңа шулай ук өйрәтү тәлап ителә. Укучыларда фантазия һәм күзаллауны баетыр өчен гади этюдлардан башлап кечкенә өзекләрдә ярдәм итә. Укучыларга төрле биремнәр бирәбез. Мәсәлән: ”Диңгез яры. Ком. Кызу. Акырын гына жил исеп куя. Рәхәт. Күзләр йомылган. Диңгез шавын тыңлап тыныч кына ярда ятып торабыз. Ә хәзер тиз генә сикереп тордык та диңгезгә кереп киттек. Рәхәтләнөп йөзәбез безгә рәхәт. Шушы урында укучыларга бирем бирәбез.”Өлкән кешеләр кебек йорергә. Патшабикә кебек барырга. Шулар белән бер рәттән мимик этюдлар турында да онытмыйбыз. Мәсәлән бер бала сөйли ә икенче укучы анын нәрсә сөйләгәнөн мимика һәм жестлар белән аңлатып бара. Кызыклы һәм мавыктыргыч тагын берничә уен турында әйтеп үтәргә кирәктер: ”Күз алдыгызга тупны китерегез аны күккә чөеп жибәрегез тотыгыз һәм иптәшегезгә атыгыз”.

Укучыларны төрле яктан үстерү кирәк. Кечкенә сыйныфларда укучыларга сүзсез гади этюдлар белән биремнәр бирәбез. Ә инде югары сыйныфка бара бара этюдларны катлауландыра барабыз һәм монда хәрәкәт белән берлектә сүзләр дә кушыла.

Ә хәзер күзаллау һәм фантазиягә аерым тукталып китик.

Фантазия – ул безнең уй фикерләребезне без күз белән күрмәгән тоймаган хисләрне чынбарлык итеп кабул итү. Без таныш булмаган хәлат белән очрашу һәм шуна ышану.

Ә күзаллау – без кичергән тойган безгә таныш булган уй кичерешләр. Күзаллау яна тоемлаулар да барлыкка китерә ала, ләкин ул безгә таныш хәлат. Без укучыларның күзаллавын баетырга һәм үстерергә тиеш. Ул беренчедән актив эчке һәм тышкы хәрәкәткә этәргеч булырга тиеш булып тора. Моның өчен без укучыларда кызыксыну белән бер рәттән үзара мөнәсәбәт булдыру логик бәйләнеш табу, шулай ук, куелган максатка ирешү теләгенә көчле булуы. Кызыклы биремнәр белән укучыдан уз узенә ышаныч тудыру.

“Үзебезгә таныш булган мөһитне күнел күзе күрү белән без күңел хәлатен тоеп күңелләр күтәрелеп китә. Шушы урын белән бәйле вакыйгалар чылбыры барлыкка килә. Мондый уйлардан сон яңа кичереш, уй хисләр барлыкка килә. Алай гына да түгел таныш булган хисләр дулкыны урап уза. Менә нәкъ шушы урында хәрәкәткә омтылыш уяна.” (К.С. Станиславский).

Дәрәс вакытында куберәк яңа күнегүләр яңа алымнар кулланып күзаллау һәм фантазияне баетырга кирәклеге онытырга һич тә ярамый.

Болар барсыда укучыларга әсәр куйганда ниндидер яңалык ачу өчен генә түгел, ә инде булган багажны баету өчендә кирәк. Чөнки әсәр куйганда рольне бер генә тапкырлар түгел, ә берничә кабат уйнарга туры килә шуның өчендә инде һәр вакыт яңалыкка омтылырга кирәк. Уйналасы рольләренен матурлыгын байлыгын саклап калып югары дәрәжәдә сәнгать җимеше барлыкка китерерлек булсын. Үз үзәндә күберәк ышаныч булган саен сәхнәдә озагырак яши актер. Без сәхнәдә үз үзебезгә ышанып яшәргә иҗат итергә омтылырга тиешбез.

“Сәхнәдә чынбарлык акланырга тиеш ул бер нәрсәгә буялмаган күпертелмәгән ләкин сәнгать алымы белән расланган булуы шарт” (К.С.Станиславский).

Укучылар белән эшләгән чорда без ике этапны күз уңында тотып эш йөртергә тиешбез.

1 этап – тәндә ышанычны тоярга һәм табарга. Икенче төрле әйткәндә физик хәрәкәт.

2 этап – логик яктан үсеш һәм эзлеклелек.

Моның өчен бик күп кенә гади күнегүләр бар. Инәгә жеп кигезү. Хат язарга конвертка салырга. Шунсында истән чыгармаска кирәк бер вакыттада беренче каттан өченче катка сикерергә кирәкми һәр баскычны берәм берәм атларга кирәк. Чөнки ышанычны югалтырга мөмкинбез. Безнең юлыбыз: дәрәсләктән ләкин моның өчен зур тырышлык һәм зур ихтыяж көчә тәлап ителә.

Әсәр өстендә эшләгәндә һәр вакыт эзләнүдә булырга кирәк. Уйнаучы белән яхшы күңел күтәрәнкелеге.”Нинди зур шатлык бит ул сәхнәдә үз үзенә ышану һәм башкаларныңда моңа ышанулары.” ди бөек К.С. Станиславский. Сәхнәдә кызыклы образлар иҗат итү өчен томышта күзәтүчәнлекне югалтмаска кирәк. Сәхнәдәгә бер катлылыкны гел саклап торырга тиешлебез.

ӘДӘБИЯТ:

1. Станиславский К.С. Собрание сочинений – 8 т. (2,3 т.).- М.: Искусство, 1955. – 466с.
2. Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. – М.: Искусство, 1999. – 456с.

Иванова Юлия Алексеевна,
преподаватель высшей категории по классу баяна и аккордеона МАУДО
«Детская музыкальная школа № 5» г. Набережные Челны, зав. ГМО
преподавателей народно-клавишных инструментов.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ВЫПУСКНИКОВ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ

*« ...то, что мы знаем - ограничено, а то, что мы не знаем - бесконечно.
Как никто не может дать другому того, что не имеет сам, так не может
развивать, образовывать и воспитывать других тот, кто не является сам
развитым, воспитанным и образованным. Он лишь до тех пор способен на
самом деле воспитывать и образовывать, пока сам работает над своим
воспитанием»*

Д.Кабалевский

Понятие профориентации уходит в глубину веков, к колыбели зарождения человеческой цивилизации. Изначально понятие подразумевало разделение труда на бытовом уровне: кто-то удачнее охотился, а кто-то вкуснее готовил пищу, то есть присутствовало разделение труда по умениям, знаниям и способностям. Например, в Древнем Вавилоне проводили испытания выпускников школ, готовивших писцов. Выпускник должен был уметь измерять поля, делить имущество, петь, играть на музыкальных инструментах, то есть обладать обширными по тем временам знаниями.

Уже в античные времена существовали изначально профессионально ориентированные учебные заведения: рыцарские школы в Спарте, медицинские и философские школы в Древней Греции, юридические школы в Римской империи, особенностью которых являлась узкая профессиональная направленность. Большое внимание уделялось всестороннему развитию личности обучающихся.

В средневековье при феодальном строе определяющим являлся принцип сословно-семейного наследования профессии, мастерство которой передавалось от поколения к поколению, то есть с раннего возраста

обучающийся овладевал на практике профессиональными знаниями и умениями. Ориентация на будущую профессиональную деятельность осуществлялась в специальных начальных учебных заведениях: монастырских и кафедральных школах, гильдейских школах для купцов, городских ремесленных и цеховых школах.

Конечно, профориентация как научно осмысленная деятельность человека появилась намного позже, когда начала набирать силу тенденция дифференциации и интеграции отдельных наук. Следовательно, приведенные выше исторические данные рассматривать как указание не на историю, а на предысторию возникновения профориентации. В педагогике музыкального образования проблемы профессиональной ориентации до сих пор мало исследовались, так как сложившаяся система профессиональной музыкальной подготовки (детская музыкальная школа, ССУЗ, ВУЗ) изначально предполагает. Современное общество выдвигает перед образованием новые цели. Приоритетным направлением является ориентация на личность, развитие её творческого потенциала, способности к саморазвитию и самореализации.

Основным отличием федеральных государственных требований от образовательных стандартов предыдущих лет является ориентация на результаты обучения, представленные в виде компетентностной модели выпускника. Смысловой акцент переносится с процесса образования на измерение его результатов. Сформировано четкое понятие компетенции, как способности применять знания, умения и личностные качества для успешной профессиональной деятельности в той или иной сфере обучения. ФГТ дает определение компетенции как способности применять знания, умения и личностные качества для успешной профессиональной деятельности в определенной области .

В ориентации на профессиональную музыкальную деятельность особенно важным является начальный этап обучения, который закладывает основы профессионального развития. Музыкальная школа, которая является профессионализированным учебным заведением, ставит своей основной целью

заложить основу профессионального обучения и мотивировать ребенка для поступления в музыкальный колледж. Учебный план учащихся представляет собой набор общих и специальных музыкальных дисциплин, концертной и конкурсной деятельности ребенка. Разнообразие начальной профессиональной подготовки в музыкальной школе предоставляет возможность целенаправленной профессиональной ориентации обучающихся на различные музыкальные специальности, что создает условия для их раннего самоопределения и творческой самореализации.

Важная миссия возложена на педагогов школ искусств, обучающихся в своих классах учеников, условно названной профориентационной группы – создать необходимые условия для интеллектуального, культурного и нравственного развития выпускников с целью их последующего профессионального обучения в ССУЗах и ВУЗах культуры и искусства страны. На личном опыте убеждена в том, что поступать в музыкальный колледж стоит лишь в том случае, когда музыкальное образование жизненно необходимо. На протяжении многих лет в моем классе обучаются учащиеся у.н. профориентационной группы. Это лауреаты конкурсов и фестивалей различного уровня, активные участники концертной жизни школы. Из них только более трети поступили в музыкальный колледж, и я не считаю этот факт своей педагогической близорукостью. Просто так складывались жизненные обстоятельства, что многие из выпускников в последний момент отказывались от поступления, но те, кто закончили ССУЗ, получили высшее образование и состоялись как музыканты-исполнители, преподаватели и дирижеры.

Одним из главных мотивов выбора профессии и учебного заведения являются: престиж будущей профессии, уровень заработной платы и, как показывают многочисленные статистические опросы, только на третьем месте интерес к содержанию выбранной профессии. Молодые люди стали практичнее и дальновиднее в своей жизненной перспективе. Что и говорить, долгий путь от ученика музыкальной школы до выпускника вуза, примерно от 13 до 15 лет.

Для молодых ребят это практически путь длиною целую жизнь. И следует заметить, что после ССУЗа студент поступает на первый курс ВУЗа, срок обучения в котором составляет 4-5 лет, а не три, как во многих профильных учебных заведениях. Поэтому у многих ребят, а среди них изредка, но все-таки встречаются и выпускники 11 классов средних образовательных школ, возникает много вопросов по поводу сроков обучения, тем более, что и без начального музыкального образования в ССУЗы и ВУЗы зачисляются в классы эстрадного и академического вокала, духовых и ударных инструментов, контрабаса.

По поводу престижности профессии... Статистические исследования фиксируют частую смену приоритетов на рынке занятости. Ещё вчера стране были нужны юристы, экономисты, а уже сегодня в почете инженерно-технические специальности и налицо перенасыщение рынка труда специалистами вышеупомянутых сфер многие из которых работают не по специальности.

На мой взгляд, люди творческих профессий всегда востребованы на рынке труда. Шкала применения знаний велика: от музыкального работника дошкольных учреждений до солиста творческих российских и зарубежных музыкальных коллективов. Профессия должна быть полезной и интересной. Психологи утверждают, для того чтобы выбрать профессию необходимо прежде всего познать самого себя. Любая профессия требует, чтобы у человека были так называемые профессионально важные качества. Вопрос, связанный с уровнем заработной платы «вытекает» из отношения к выбранной профессии: повышение уровня самообразования, квалификации, качества работы, интереса, поиска и созидания, уважения и признания коллег, а также умения создать вокруг себя творческую атмосферу, непременно приводит к её постепенному повышению.

«Творческая работа – это прекрасный, но необычайно тяжелый и изумительно радостный труд» писал в начале XX века известный советский писатель, автор романа «Как закалялась сталь». Н.Островский. «Что остается

надолго, то рождается от цельной личности в муках и радостях, совершенно так же, как в природе рождается жизнь. Добиться бы в себе до этого синтеза рождения личности, как ученые добиваются до синтеза белка, — вот соблазнительный и опасный путь творчества» утверждал известный российский философ, политический деятель и экономист Г. Плеханов.

Мощным фактором, позитивно влияющим на выбор профессии, является личность преподавателя. Важнейшая миссия возложена на учителя - быть хранителем огромного пласта мирового культурного наследия наших предков. И одним из важных факторов мотивации учащихся на их дальнейший профессиональный рост и обучение в профильных учебных заведениях является фактор преемственности поколений и передачи опыта от старшего поколения молодому. А ведь сохранение и передача культурного наследия и традиций является одной из важных сторон процесса обучения.

Результаты исследований в области педагогических инноваций российских ученых, докторов педагогических наук, профессоров Российской академии образования Сластенина В.А., Подымовой Л.С. свидетельствуют о том, что большое значение для успешной творческой деятельности имеет способность учителя рефлексировать на грани возможностей профессиональной самореализации, при этом выступая не только в качестве исследователя своих возможностей и творческих способностей, но и в качестве творца, изменяющего границы самореализации в реальном действии.

Стать для учеников непререкаемым авторитетом и объектом для подражания, вплоть до выбора этой же сложной, но бесконечно интересной профессии, гордость и ответственность для их наставников. В заключение хотелось бы процитировать слова русского и советского философа С.Рубинштейна «Творчество - высшая форма психической активности, деятельность, созидаящая нечто новое, оригинальное, что входит не только в историю развития самого творца, но и в историю науки и искусства».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кабалевский Д.Б. «Воспитание ума и сердца»/ Д.Б. Кабалевский – «Просвещение», 2004г.
2. Первышина Н.Ю. «Профессиональная ориентация на педагогическое средство самоопределения учащихся хорового лица в музыкальном искусстве»: Дис...канд. пед. наук/ Екатеринбург,2002 181 с.- ГТБ ОД, 61:03 -13/109 -1
3. Бочкарева Т.Н. «Факторы, влияющие на активизацию учебно-познавательной деятельности студентов Вуза»: Научное издание. Материалы научно-практической конференции / Бочкарева Т.Н. - Сборник текстов докладов научно-практической конференции Набережные Челны, 2013. -30с.
4. Плеханов Г.В. История русской общественной мысли / Плеханов Г.В. Сочинения. М.; 1925. Т. 20-21.
5. Слостенин В.А. Педагогика: Инновационная деятельность/ В.А.Слостенин, Л.С.Подымова.- м: ИЧП «Издательство Магистр», 1997/-224с.
6. Пархоменко О. Г., Ронзин Д. Б., Степанов А. А. С. Л. Рубинштейн в Педагогическом институте им. А. И. Герцена // Сергей Леонидович Рубинштейн. Очерки, воспоминания, материалы. К 100-летию со дня рождения. Ред. Б. Ф. Ломов. Москва: Наука, 1989. С. 146—158. — С. 156

Ильюшкина Виктория Витальевна,

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО «ДШИ №7» г. Набережные Челны

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН В РЕПЕРТУАРЕ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

Национальный колорит татарской музыкальной культуры вызывает интерес у слушателей и исполнителей. Для детей, живущих в Татарстане, эта музыка стала неотъемлемой частью их жизни. Они активно откликаются как на народную, так и профессиональную татарскую музыку. По сравнению с другими музыкальными направлениями, татарская музыка долгие годы оставалась народным творчеством. Профессиональное свое развитие она получила в XX веке в лице таких выдающихся композиторов как С. Сайдашева, Ф. Яруллина, Н. Жиганова, Дж. Файзи. Получив музыкальное классическое образование, эти композиторы сумели преобразовать национальные особенности фольклора в европейские музыкальные формы. Богатые народные традиции стали источником вдохновения. В основу многих композиторских произведений

татарской музыки легли танцевальные и песенные народные мелодии. За сравнительно небольшой период развития создано много вокальных и инструментальных произведений. Современные композиторы Татарстана, продолжая сложившиеся традиции, привносят в музыкальные произведения свои индивидуальные особенности.

Для нас, пианистов-исполнителей наиболее ценным является фортепианное творчество композиторов. Фортепиано уникальный инструмент. Наверное, поэтому репертуар пианиста довольно разнообразен. Инструментальные возможности фортепиано позволяют передать выразительность, тонкий лиризм, задушевность татарской мелодики, метrorитмическое разнообразие и своеобразие звуковой палитры.

Ведущие композиторы Татарстана вынесли большой вклад в создание репертуара пианистов. Среди многих произведений есть наиболее любимые и часто исполняемые. Обычно именно эти сочинения мы включаем в концертные программы и конкурсные выступления.

Вводя в учебные программы произведения с местным национальным колоритом, педагоги прививают любовь и уважение к музыкальной культуре Татарстана. Выступления наших учащихся и преподавателей с произведениями татарских композиторов на концертных площадках разного уровня вносят дополнительный вклад в поликультурное образование и воспитание общества. Среди исполняемых композиторов часто звучат имена Н. Жиганова, Р. Яхина, А. Ключарева, М. Музафарова, Р. Еникеева. Фортепианные произведения имеют разную жанровую направленность. Среди разнохарактерных и различных по степени сложности сочинений можно подобрать произведения для каждого ученика, соответствующие его уровню подготовки. Начинающим пианистам очень нравятся обработки народных песен. В таких сочинениях уже известные им мелодии обрастают гармоническим сопровождением или имеют вариационное развитие. Примером могут служить татарские народные песни «Апипа» в обработке Ю. Виноградова, «Тюмень» в обработке А. Ключарева, «Аниса» в обработке М.Музафарова.

Фортепианные кантиленные произведения по природе близки с народным вокальным творчеством. Они, как правило, носят лирический, душевный характер. Наличие кружевной орнаментики придает протяжной пентатонике особую красоту и изящество. Эти произведения развивают умение «петь на фортепиано», выразительно интонировать. Таковы «Прелюдии», «Ноктюрн», «Музыкальный момент» Р. Яхина, «Воспоминание» Н. Жиганова, «Колыбельная» Р. Еникеевой.

Часто исполняются произведения, названия которых указывает на принадлежность к определенному жанру. Такие пьесы доступны детскому восприятию и легко воспринимаются слушателями. К ним относятся: «Вальс», «Марш», «Танец», «Такмак», «Полька» Н. Жиганова и других композиторов.

Интерес учащихся проявляется к пьесам-портретам. Музыкальный образ подсказан самим названием. Среди них «Шурале» А. Ключарева, «Ворона и лисица» Р. Еникеева, «Иволга» А. Ключарева, «Ряженые» Ф. Яруллина.

Динамичность развития является характерной чертой пьес-сценок, в которых как бы участвуешь в происходящем событии. Звуковая подражаемость узнается в интонациях, ритме движения, в окраске созвучий. Названия произведений задают программу и помогают представить определенные действия. «Танец клоуна» Ю. Виноградова, Рондо «На празднике» Р. Яхина, «Танец с мечами» А. Ключарева, «Танец бабочек» Р. Еникеевой - яркие представители такой музыки. Побуждают к фантазии пьесы-зарисовки: «Юморески» А. Ключарева, «Скерцино» Р. Еникеева и другие.

Накопленный к старшим классам исполнительский опыт, понимание содержания произведения позволяют выступить с крупными сочинениями романтического, лирического или драматического склада. В концертном репертуаре встречаются как жанры миниатюры, так и произведения многочастные, более сложные по форме. Таковыми являются «Сонатина», «Зарисовки» Жиганова, «Сюита» для двух фортепиано Р. Белялова.

Все чаще в концертный репертуар пианистов входят произведения молодых композиторов. Интерес к произведениям вызван новизной

музыкального языка. Их произведения вносят свежую струю в национальный колорит музыки, который выражается в синкопированных ритмах, элементах джаза, необычных гармониях. Например, «Пони» А. Салиховой, «Рондо» Ю. Бекбулатовой.

Внимание пианистов привлекают не только произведения, созданные для фортепиано, но и вокальные и симфонические. Так М. Коварская сделала переложение многих романов Р.Яхина. Эту задумку еще при жизни одобрял сам композитор. Известны переложения Ф. Хасановой, Э. Бурнашевой и других музыкантов.

Благодаря яркой образности представленных сочинений, они хорошо запоминаются, вызывают живой интерес и желание их исполнить. Эти произведения имеют большую художественную ценность. Широкая палитра выразительных средств, раскрывающих содержание произведения, способствует развитию творческого воображения учащихся, расширяет опыт музыкального восприятия. Вместе с тем они представляют прекрасный материал для воспитания у детей музыкального вкуса и развития исполнительского мастерства. Дети разных национальностей с одинаковым увлечением исполняют музыку татарских композиторов, ощущая в ней искренность чувств, близких к ощущениям своего внутреннего мира. Кроме того, исполнение произведений композиторов Республики Татарстана воспитывает почтительное отношение к музыкальному наследию народа. Что в свою очередь способствует укреплению межнациональных связей между людьми.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дулат-Алеев В.Р. Татарская музыкальная литература. Часть II./ В.Р.Дулат-Алеев - Казань. 1998.- 99с.
2. Раимова С.И. История татарской музыки: Учебное пособие./С.И. Раимова – Казань. 2003.- 80с.
3. Спиридонова В. Фортепианные сонатины Рената Еникеева: Методическая разработка./ -Казань. 1992.-48с.

Ковзалова Елена Владимировна,
преподаватель по классу домры
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны

АНСАМБЛЕВАЯ ИГРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ УЧАЩИХСЯ ПО КЛАССУ ДОМРЫ

Умение играть в ансамбле – это одна из важнейших составляющих любого музыканта, даже начинающего. Умение музыкантов слаженно играть вместе – особо любимо слушателям и ценителям музыки. Ансамбль - это единый организм, управляемый самими исполнителями.

Как известно, слово «ансамбль» – французского происхождения, и в переводе на русский язык означает «вместе, множество». Это понятие используется в различных видах искусства, в том числе и в музыкальном, в котором термин «ансамбль» находит самое широкое применение. Однако чёткого научного определения, вскрывающего сущность этого понятия, данный термин не получил. Обычно им пользуются в нескольких случаях, имея в виду обычно небольшую группу музыкантов, объединённых по какому-либо признаку, или для подчёркивания согласованности исполнителей между собой, или для обозначения музыкального произведения, написанного для нескольких исполнителей.

Ансамблевое исполнительство в классе домры – это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Огромное количество вариантов открывается перед преподавателем и учеником в этой области: дуэты, трио, квартеты и т.д. при этом состав может быть как однородным, так и смешанным; игра вместе с преподавателем, с одноклассниками или с учащимися старших классов, с ребятами других специализаций. В каждом случае ученику предстоит решать новые интересные задачи.

В связи с тем, что домра является солирующим инструментом, но, как правило, она выступает под аккомпанирующий ей инструмент и в основном это

фортепиано, происходит взаимодействие между этим дуэтом (домристом и пианистом) возникает потребность в формировании и развитии навыков ансамблевого исполнительства.

Методы развития музыкальных способностей, воспитания музыкального вкуса, привития интереса к музыкальному исполнительству, можно использовать на любом уроке. Эти методы апеллируют к творческому началу детей, вовлекают их в различные музыкально-познавательные игры. В процессе занятий, предложенных в данных разработках, вырабатывается стойкий интерес к музицированию, как соло, так и в ансамбле. В непринужденной обстановке игры дети приобретают навыки исполнения на инструменте, а в классе ансамбля учатся «включаться» в общее звучание.

В моем классе подготовительная работа начинается с первых же шагов в обучении первоклассника. Обучая ребенка впервые нотной грамоте, я использую репертуар, содержащий пьесы, исполняемые в дуэте с преподавателем. К примеру: познакомив ребенка с длительностями нот, я предлагаю ему сыграть свою партию (на открытых струнах) просчитывая их вслух, а моя задача заключается в исполнении солирующей партии, применяя эмоциональные жесты, кивки и т.д. В процессе данной работы ученик развивает слух, концентрирует внимание на ритмической точности, осваивает первоначальные игровые навыки на инструменте, элементарную динамику, формируется чувство ансамбля, а так же навыки игры с концертмейстером, и самое главное при этом ребенок освобождается от напряжения. Игра в ансамбле интересна и полезна для детей любого возраста. Такое исполнение пьес вызовет у учащегося радость, интерес к новому для него звучанию музыки, вовлекает в работу.

При создании ансамбля необходимо помнить, что каждый учащийся – это индивидуальность. У каждого свой характер, свой круг интересов, поэтому подбирать участников нужно по принципу психологической совместимости. Ансамблю необходим хороший ведущий (концертмейстер), который во время выступлений на концертах будет осуществлять творческое руководство

ансамблем: поклон. Одновременный подъем инструментов, начало и завершение игры и т.д. Поэтому я выбираю одного из лучших учеников, обладающего хорошим чувством ритма и умеющего уверенно показать все вступления. Во время репетиционных работ роль ведущего выполняют несколько учеников по очереди. Такой подход пробуждает у ученика стремление к лучшему исполнению своей партии, дает возможность почувствовать себя личностью, лидером.

Важным принципом педагогической деятельности каждого преподавателя является включение в учебный процесс концертных выступлений учащихся, начиная с начальных классов. Выступление в ансамбле способствует исчезновению страха перед сценой. Выход ансамбля на сцену – это всегда организованный выход, красивый дружный поклон, артистичное поведение. Воспитывается умение постоянно держать себя в концертной форме, повышается чувство ответственности за качество исполнения, как собственного, так и других участников маленького коллектива. Для выступлений желательно иметь пополняемый концертный репертуар.

Таково значение использования ансамблевого исполнительства в классе домры. В данной области ученик интенсивно развивается, обретает необходимые исполнительские навыки для игры на домре, знакомится с богатыми возможностями своего инструмента, его репертуаром, получает возможность дополнительно овладеть навыками игры на других разновидностей домр, такими как пикколо, альтовая, басовая.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бершадский М.Е., Гузеев В.В. Дидактические и психологические основания образовательной технологии. – М.: Центр «Педагогический поиск», 2003. – 256 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психология. – М.: «Академический проект», 2008. – 400с.

Материалы интернетсайта:

1. Словари и энциклопедии на Академике
<http://translate.academic.ru/ансамбль/ru/fr>

Ковтун Гульнара Рафиковна
преподаватель МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»,
г. Набережные Челны

ОБЩЕНИЕ КАК ФОРМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ

Цель программы – формирование основ музыкальной культуры детей. Наша задача развивать музыкальные и творческие способности детей в процессе ознакомления с произведением с помощью различных видов музыкальной деятельности учетом возможностей каждого ученика. У ребенка накапливается опыт восприятия произведений мировой культуры разных эпох, стилей народной музыки, формируется богатство эмоциональных впечатлений. Мы должны научить развивать музыкальное мышление, осознанию выразительности музыкальной формы, языка музыки, жанра. Учащийся должен развивать свое творческое воображение, образное высказывание о музыке, проявлять творческую активность в интерпретации музыкального произведения, в анализе музыкального построения.

Познание, начинается в ощущении и восприятии музыки, продолжается в отвлеченном мышлении музыкального материала, в конкретных понятиях, терминах и представляют единый процесс обучения. Ощущение музыкального образа, в фантазии детского восприятия и изучение теоретического материала исполняемых произведений на музыкальном инструменте, требующий конкретных знаний, это единый процесс обучения, но разные звенья этого обучения.

Чувственное и абстрактное взаимосвязаны. Любое музыкальное произведение воспринимается через анализ чувственного восприятия конкретного ребенка и оно трактуется каждым ребенком по-разному. Чувственные элементы, включенные в отвлеченное мышление, находят свое продолжение в познавательном процессе обучения. Чувственный, эмоциональный анализ музыкального произведения обогащает знания и дает возможность осмысленному восприятию конкретных теоретических знаний.

Таким образом, противопоставление ощущений и конкретных теоретических знаний музыкального языка и формы произведений, приводит к взаимосвязи этих форм работы. Полная картина познания, взаимосвязи всех форм работы создает картину единого процесса работы.

В единый процесс работы входит анализ различных звеньев познавательного процесса, их специфические особенности и процесс познания выступает как конкретная познавательная работа. Любая познавательная работа не возможна без общения. Общение - это педагогическое влияние на эмоциональном, профессиональном становлении каждого учащегося, на разном этапе обучения. Содержание музыкального урока требует от преподавателя целенаправленных действий, организаций этого урока.

Традиционно педагогическое влияние оказывает реально на то время, пока ребенок находится на данном уроке. Влияние происходит посредством разговорного языка, целенаправленного процесса диалога между обучаемым и педагогом. Важно взаимодействие, реакция и отзывчивость учащегося на диалог. Этот диалог происходит в определенный временной промежуток времени и задача педагога продлить профессиональное влияние, знание предмета на долгий временной период. Все обучение построено таким образом, что отдельные темы взаимосвязаны между собой. Отдельные предметы, такие как сольфеджио, музыкальная литература и специальность взаимосвязаны между собой и требуют дополнения в обучении и повторения на специальных предметах. Эта проблема требует от педагога кропотливой и целенаправленной работы.

В идеале педагогическое влияние со стороны педагога в самом широком смысле должно стать значимым для учащегося и вызывать ответные чувства, состояния, эмоции, интеллектуальные действия и практическая реализация этих действий. Если нет отзывчивости, обратной связи, исходящей от ученика, то эффективного, желаемого действия не будет. Наряду с традиционным влиянием может быть влияние, общение путем демонстрации знаний с помощью Интернета, подготовленной литературы, технических аудио, видео материалов.

Высокая организация и сложность педагогического профессионального влияния на учащегося обусловлена сложностью психической системы самого ребенка и влиянием сложившегося родительского воспитания.

По содержанию педагогическое влияние может быть вербальным (инструктирование, повышение голоса в целях привлечения внимательности, юмор, поощрение) и невербальным (организующим, оценивающим и дисциплинирующим). Невербальное влияние оказывает большую роль в активном развитии таких качеств как самовоспитание, саморазвитие и самообразование учащегося. Для обеспечения развивающего эффекта, диалог играет важную роль в становлении характера ребенка и его профессионального роста.

При общении мы развиваем психические и индивидуальные особенности, выполняющие определенный эффективный процесс восприятия музыкального материала. Идет развитие общих способностей, например такие, как способность решать интеллектуальные задачи в постановке цели, способность запоминать музыкальный текст и термины, сохранять и воспроизводить информацию и накапливать личный опыт работоспособности. Под способностями понимаются не только то, как исполняются учебные знания, а уровень и качество этой деятельности: быстрота, скорость и точность исполнения.

Способность к сосредоточению важное условие для правильных ответов, накопленных знаний. Чем сильнее способность сосредоточения, тем сильнее восприимчивость к совершенствованию технических и умственных способностей. В самостоятельной работе учащимся не хватает сосредоточенности и концентрации внимания, силы воли, чтобы совершенствовать себя и улучшать качество адаптации. Чем сильнее способность концентрации внимания, тем сильнее человек может контролировать свое мышление и сознание, этому и должен учить педагог, или помочь усвоить необходимость успешной деятельности. Иногда для

концентрации внимания достаточно небольшого вступительного диалога на отвлеченные темы.

При поступлении в школу мир ребенка существенно меняется. У него появляются обязанности и наша задача, как педагога специального класса, помочь ему в адаптации, если ребенок маленький, это не значит, что он все время маленький – у него появляется много обязанностей: он ученик. Важно понимать, что с периода начала обучения меняется отношение общества к ребенку. Общество предоставляет право получать образование, позволяющее быть полезным этому обществу, также развивать интеллектуальный уровень развития и нравственный потенциал, свои способности и получать профессию. Обучение в музыкальной школе предоставляет возможность профессионального становления ученика. Готовность к обучению подразумевает готовность к новым обязанностям и ответственности перед педагогом и школой. В становлении успешного характера обучения важна связь продуктивного, целенаправленного общения с родителями ребенка. Общение разъяснительного характера обучения игре на инструменте и построения домашних занятий дает плодотворные результаты развития учащихся как исполнителей.

В младшем школьном возрасте происходит интенсивное интеллектуальное развитие. В этот период активно развивается речь, мышление и перцептивные способности. Мышление влияет на запоминание, ребенок запоминает то, что хорошо понял, усвоил. Умственное развитие ребенка зависит от системы обучения, необходимо заранее выстраивать вопросы к данной теме и применять такой метод ежеурочно. При повторе одинаковых действий формируется рефлекс усвоения материала. Понятие «музыкальная культура ребенка» является эмоциональная отзывчивость его на высокохудожественные произведения музыкального искусства. Исполнение музыкальных произведений дает положительные эмоции и способствует формированию интереса к музыке, основ вкуса, представление о красоте и

задача педагога реализовать свои ораторские способности в этом искусстве формировании личности.

В системе формирования основ музыкальной культуры учащихся важно объяснить принцип, содержание, методы, формы организации музыкального обучения на инструменте и системы общего межпредметного обучения, и, желательно еще до поступления в музыкальную школу. Подготовленный ребенок легче проходит адаптацию к обучению. Обучение - это ежедневный повтор одинаковых действий и задача сделать эти действия разнообразными через общение. Музыкальная деятельность должна стать эмоционально – интеллектуальной и приобрести познавательно – оценочный характер.

Познавательно – оценочный характер необходимо формировать с младших классов, прививать интерес к изучению специальных терминов, строению аккордов, интервалов, интерес к форме произведения. То же и со слухом, слушание, слышание формируется вместе с его функциями – выявлять свойства звука во всех ему свойственных отношениях: звуковысотных, ладовых, гармонических и служит подкреплением слушания, прислушивания, вслушивания. Привитие определенных действий вызывает рефлекторную деятельность. Эта рефлекторная деятельность представляет собой сложнейшую систему специфических для каждого рецептора безусловных и условных рефлексов. Важно выработать эти рефлексы.

Итак, музыкальное произведение требует осмысленной деятельности, умственной работы учащегося. Необходимость восприятия музыкального материала входит в систему знаний и умений, наряду с такими умениями как исполнение произведения. Восприятие материала происходит через становление музыкального мышления. В свою очередь музыкальное воспитание это в первую очередь общение. Что такое музыкальное общение – это искусство передачи теоретического материала, опыта педагога. Опыт копится в процессе обучения и работы. Это мастерство оттачивается и шлифуется годами, доводя до совершенства владение музыкальным инструментом, который достался нам по выбору.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абдуллина Э.Б., Николаева Е. В., Целковников Б. М. - Методология педагогики музыкального образования / Э. Б. Абдуллин – М.: Издательский центр «Академия», 2006, - 272с
2. Орлов Ю. М. – Восхождение к индивидуальности: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1991. – 287с
3. Рубинштейн С. Л. – Бытие и сознание. – СПб.: Питер, 2012. – 288с

Колигер Юлия Александровна,
преподаватель вокально – хоровых дисциплин
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» города Набережные Челны

ХОРОВАЯ МУЗЫКА КАК САМЫЙ ДЕМОКРАТИЧНЫЙ ВИД ИСКУССТВА

Хоровая музыка принадлежит к наиболее демократичным видам искусства. Большая сила воздействия на широкий круг слушателей определяет её значительную роль в жизни общества. Воспитательные и организаторские возможности хоровой музыки огромны. В истории человечества бывали периоды, когда хоровая музыка становилась средством идеологической и политической борьбы. Существует несколько гипотез о зарождении хорового мелодичного пения, в которых главным является вопрос о первичности одноголосия или многоголосия. Согласно традиционной точке зрения, одноголосное хоровое искусство было простейшим и первичным, а многоголосное - вторичным. В 1960-70-е гг. советские музыковеды выдвинули иной взгляд, согласно которому хоровой унисон рассматривается как значительное достижение развитого музыкального мышления, как производное от многоголосия.

Процесс формирования национальных обычаев, многих особенностей языка и утверждения коллективного самосознания протекал в тесной связи с синкретическим искусством, важнейшим элементом которого было хоровое пение. Хоровая музыка различных народов отразила существующие аспекты их жизни (географические, этнические, экономические, социальные, религиозные и др.). Пути развития хорового искусства народов мира отличаются друг от друга, при этом языковая специфика становилась подчас

определяющим фактором. Хоровая музыка существует и как искусство народное, и как профессиональное.

В музыкальном фольклоре основным жанром хорового пения является народная песня, которая в каждой стране обладает своей национальной спецификой. Народная и профессиональная хоровая музыка существует либо в виде художественно законченных, структурно замкнутых, либо в виде разомкнутых форм свободно длящегося хорового песнетворчества. Конкретные проявления хоровой музыки, не оформленные в целостное произведение, многообразны. В музыкальном фольклоре такая разомкнутость формы характерна для пения противостоящих друг другу хоровых групп. Хоровая музыка различается также по составу хора, по исторически сложившемуся типу многоголосия (полифония, гетерофония, гомофония), по типу взаимодействия с другими видами искусства. Хоровые композиции могут существовать как самостоятельные произведения или входить в качестве части в более крупные сочинения (оперы, кантаты, оратории, симфонии, балеты и др. Кроме того, принцип коллективного исполнения определяет применение некоторых приёмов, свойственных только хору или преимущественно хору. К ним относятся цепное дыхание, хоровая *attacca*, хоровые *crescendo* и *diminuendo*, пение закрытым, прикрытым, открытым (в народных хорах) звуком, с закрытым ртом.

Специфика хорового звучания в наиболее чистом виде представлена пением *a cappella*. Однако проявления этой специфики чрезвычайно многообразны. Они зависят от национальной принадлежности хоровой музыки, от этапа её исторического развития. Большая часть произведений для хора написана на какие-либо словесные тексты. Часто хоровая музыка соединяется с сольной и инструментальной.

Исключительное значение для развития хоровой культуры имело искусство Древней Греции. В греческой народной музыке возникли хоровые песни, исполнявшиеся на праздниках урожая, в церковной музыке - пеан, тренос. Хоровое пение было элементом древнегреческой драматургии.

Исторически сложившееся разделение христианства на католичество и православие во многом обособило культурные регионы Европы, что сказалось на дальнейшей эволюции не только культовой, но и светской хоровой музыки. Центрами профессиональной хоровой музыки в средние века были соборы и монастыри крупных городов Европы; в университетской среде были широко распространены хоровые светские мотеты и студенческие песни (наиболее известна "Gaudeamus").

Эпоха Возрождения принесла с собой расцвет хорового многоголосия, распространение различных форм светской хоровой музыки, утверждение принципа целостной хоровой композиции, появление новых хоровых жанров.

Главой римской полифонической школы 2-й половины 16 в. стал Палестрина; в его произведениях, написанных почти исключительно для хора а cappella, был сделан значительный шаг в овладении гармоничным мышлением. Религиозно-политическое движение Реформации способствовало демократизации хорового пения, увеличило общественную значимость хоровых песенных жанров и привело к возникновению в самых разных странах новых жанров хоровой музыки.

В 17-18 вв. произошли перемены в формах бытования хоровой музыки и её взаимодействия с другими видами музыкального искусства. Хоровая музыка перестала быть только частью церковных ритуалов, постепенно обрела свою собственную эстетическую функцию. В 18 в. оперная реформа К. В. Глюка привела к переосмыслению драматургической функции хора. Много сочинений для хора и с участием хора написал И. Гайдн (мессы, кантаты, градуалы, каноны), всемирной известностью пользуются его духовные и светские оратории. М. Гайдн в сфере хоровой музыки и музыки с участием хора не уступал своему брату (он автор ораторий, кантат, месс, годовых циклов, градуалов и др.)

В годы Великой французской революции зародились жанры революционной и массовой песни, широкое распространение получили гимны-марши, хоровые апофеозы и оды, исполняемые во время народных празднеств;

эти произведения создавали Э. Мегюль, А. Керубини, Ф. Ж. Госсек, А. Гретри, Ж. Ф. Лесюэр. Отражением гуманистических идей Великой французской революции стало творчество Л. Бетховена. Композитор синтезировал достижения музыкальной культуры ряда эпох и народов, предвосхитил многие явления хоровой музыки не только 19 в., но и 20 в., он первым ввёл хор в симфонию (финал 9-й симфонии).

В 19 в. господствовавшей формой бытования хоровой музыки становится её концертное исполнение. Во многих странах возникают организации, ставящие целью объединение деятелей хоровой культуры и публичного исполнение лучших образцов хоровой музыки, её пропаганду среди широких слоёв слушателей. Некоторые из таких организаций выходят за рамки культурно-воспитательных и превращаются по существу в политические общества (таковы многочисленные певческие союзы рабочих Германии). Участие народных масс в политической борьбе, рост национально - освободительных движений, бурное развитие в 20 в. средств массовой информации и другие социальные факторы усилили процесс широчайшего распространения хоровой музыки на всех континентах и одновременно способствовали взаимопроникновению разнонациональных музыкальных традиций. Сложность и дифференцированность общественно - политической и культурной жизни обусловили исключительное разнообразие форм и видов хорового пения и хоровых жанров - от массовой политической песни до крупных хоровых композиций.

Хоровое пение объединяет людей, даёт им душевный подъём и чувство братского согласия. Когда голоса сливаются в унисоне или сложных гармонических аккордах, человек чувствует, что он не одинок, что все люди – братья, что родство со всей вселенной – не пустые слова.

«Идите в хоры и обретёте гармонию!»

ЛИТЕРАТУРА

1. Венгрус Л.А. Начальное интенсивное хоровое пение. - СПб.: Музыка, 2000. - 280 с.

2. Струве Г.А. Школьный хор: Кн.для учителя/ Г.А. Струве. – М.: Просвящение, 1981. – 191 с., ил.

Колтунова Татьяна Николаевна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории,
Заслуженный работник культуры РТ
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ. СТИЛЬ. МАНЕРА. ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Популярность эстрадного искусства, в различных сферах жизни , сейчас уже ни у кого не вызывает сомнений.. Ушли в прошлое негативное отношение к джазу и вечный спор о легкости жанров в эстрадной музыке. На рубеже столетий меняется отношение людей к так называемой «легкой» музыке.

В двадцатом столетии рождаются и становятся популярными ревью-театры, кабаре, мюзик-холлы, театры эстрады, оперетты и музыкальной комедии. Даже в нашей стране наряду с театрами оперетты появляются «именитые» театры песни,(аналоги кабаре Лайзы Минелли): театр песни Аллы Пугачевой, театр музыки и драмы Стаса Намина, детский музыкальный театр Натальи Сац, театр Алексея Рыбникова и другие.

С развитием кинематографа, телевидения, а особенно интернета , эстрада со сцены перешла в каждый дом, сейчас одним нажатием клавиши мы можем перенестись на любое шоу с ярчайшими звездами эстрады, начиная от рок-опер и заканчивая анимацией Уолта Диснея. Не выходя из дома, подросток может ознакомиться с произведениями Джорджа Гершвина, Джона Леннона, Леонида Утесова или Майкла Джексона. Подобно губке дети впитывают ритмические и стилевые особенности как джаза, так и рока ,как и хип-хопа и кантри.

Становится ясно. Что педагог по вокалу или руководитель эстрадного коллектива (студии, ансамбля, театра) должен быть не только осведомленным в

области теории эстрадно-джазового искусства, ему необходимо знать его историю, развитие и тенденции.

Вокальная педагогика - явление сугубо индивидуальное и творческое. Из уст в уста, от мастера подмастерью, через осознание ощущений передаются ее основы. В каждом конкретном случае ее методы сугубо индивидуальны и неповторимы, как неповторима исполнительская манера исполнителя. Что же касается манеры (самое главное не путать с манерностью), мы все перенимаем друг у друга манеру общения, походку, стиль в одежде, а что же говорить о подростках! Пожалуй, самая больная тема для любого артиста - каким быть? Какую манеру выбрать? На каком эстрадном стиле остановить свой выбор? Подростки просто стараются подражать, зачастую копировать тех или иных исполнителей. Я не считаю, что это плохое качество. Но не в копировании кумира цель артиста, а в поиске за лаврами кумиров своей индивидуальности, ибо каждый индивидуален, просто не все слышат себя. Задачей же педагога, как мне кажется вовремя разглядеть в ребенке его красоту, во всем; в голосе, в движениях, в жестах. А не выращивать двойника того или иного, пусть даже гениального, исполнителя. А также задача педагога привить вкус у своего подопечного, подсказать подростку кто же из исполнителей действительно достоин подражания и внимания. Я как то дала двум своим ученицам одинаковое произведение (оно понравилось девочкам), я решила, пусть поют и внесла в репертуар обеим, это «At last» музыка и слова Марк Гордон и Гарри Уоррен. На это произведение много каверов у различных исполнительниц, и что примечательно, одной из моих учениц понравилось исполнение Etta James, а другой исполнение Beyonce. Мои ученицы несомненно пытались подражать своим кумирам. А в итоге получилось очень милое, новое прочтение старой джазовой миниатюры. И у каждой из них блюз звучал по-своему. Я всегда стараюсь поддерживать в ребенке его самобытность, стараюсь не показывать своим воспитанникам произведение от начала до конца. Считаю, что необходимо беречь тонкую грань между индивидуальным прочтением и навязыванием своей манеры, пусть даже гениальной, как вам кажется. Как - то

раз я присутствовала на репетиции перед конкурсным прослушиванием. Распевались дети одного из моих коллег, все кто выходил к микрофону, все пели одним звуком, одной манерой с одинаковым выражением лица. Можно даже было не называть имен - узнаваем был только один певец – их учитель! Конечно, возможно авторитет педагога был неприкасаем, но стало так грустно. Дети - солисты напоминали маленький хорик, заучивший разные партитуры. Ни о какой индивидуальности не было и речи. Я считаю, что дети одного педагога не должны быть похожи как «клоны» друг на друга, это ошибочное навязывание манер пусть даже и правильных, как кажется. Настоящее искусство педагога – не убить в ученике самобытность, но привить общие ценности искусства, дать культуру звука и основные законы сцены.

Так по какому же пути идти в музыкальном воспитании юного певца? Думаю: по пути развития общей музыкальной культуры, по пути обогащения их интеллекта – пусть изучают музыкальную историю и теорию, пусть поют популярные мелодии великих композиторов, смотрят фильмы музыкальные, с участием великих исполнителей, детские мюзиклы, посещают концерты. Особо важно освоить инструмент, все равно какой, это очень поможет певцу в дальнейшем. Но а что касается сцены,- это святое. Каждый выход на сцену должен быть для начинающего исполнителя,(и не только начинающего) праздником. От выступления на публике ребенок должен получать наслаждения, аплодисменты должны восхищать и радовать душу. Если этого не происходит, нужно заняться чем-то другим, более соответствующим вашей натуре, вашей личности. Выступление на концерте, не повинность, а радостное событие в жизни ребенка. Выступления должны быть частыми, яркими. Нельзя допускать срывы на концертах. Дети живут играя, нужно играть с ними, тогда все выходы на сцену станут приятным занятием, а не пыткой.

Основная специфика эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого голоса вокалиста, аналогично тому, как эстрадные инструменты ищут «свой» звук. А в наше время, эта задача ох как не проста: чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение

достаточно широким диапазоном технических приемов. У многих, сейчас особенно, наблюдается смещение интереса в сторону англоязычного репертуара. Петь хиты Хьюстон, Кери, Брекстон и Дион полезно и просто необходимо. Но не исключая при этом отечественные образцы. Как тяжело перепеть нашим певцам коронные мелодии запада, как впрочем, и наоборот. А также есть много несправедливо забытых русских эстрадных песен, которые нужно просто обновить, стряхнув с них пыль веков современной аранжировкой и оригинальным прочтением.

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 (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 приемов исполнения ритмической фактуры – свинг.

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: меж- и внутрижанровой; межвременной; межкультурной (даже межцивилизационной). У каждой вокальной школы есть свои национальные особенности: открытость тембра у итальянцев, носовое резонирование у французов, блюзовые ноты негров, «прямая подача» у русских вокалистов. Безусловно, не стоит уравнивать или нивелировать разные манеры и стили, приводя их к общему знаменателю. Исполняя хит данной страны, мы должны бережно относиться к национальной специфике, иначе говоря – наша трактовка будет неточной и некорректной.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Василина И.Клавдия Шульженко //Мастера эстрады. - Музиздат, 1962, -127 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. – СПб.2004, -144 с.
3. Клипп О., Полякова О.И.Теоретические и методические основы эстрадной вокальной и инструментальной музыки.- М., 2003, 45 с.
4. Эстрадный певец: специфика профессии: учебно-методическое пособие/Л.Р.Семина.-Владимир:ВГГУ,2010.-77с

Конакова Наталья Андреевна,

преподаватель по классу домры и гитары
первой квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкально-хореографическая школа №12
Ново-Савиновского района», г. Казань

АРАНЖИРОВКА КАК ВАЖНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ РЕСУРС В ОБОГАЩЕНИИ РЕПЕРТУАРА УЧАЩИХСЯ НАРОДНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДМШ И ДШИ

Понятие аранжировки включает приспособление музыкальной композиции для иного исполнительского состава по сравнению с оригиналом или тем, который предусмотрен автором. Аранжировкой является так же облегчённое изложение музыкального произведения без изменения инструментального или вокального состава, изначально предназначенного для его исполнения. Процесс аранжировки заключается в переработке музыкального материала, в приспособлении оригинала к техническим возможностям другого инструмента или состава исполнителей.

Аранжировка как специфическая форма модификации музыкального образца известна достаточно давно. В эпоху барокко широко распространена практика переработки сольных сонат в *concerti grossi*. Аранжировка народной музыки и композиторских сочинений является частью творческого процесса многих выдающихся композиторов: Г. Берлиоза, Р. Вагнера, М. Равеля, К. Дебюсси, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, С.С. Прокофьева, А.Г. Шнитке, П. Мориа.

Обращение к аранжировке музыкальных произведений предоставляет педагогу возможность в значительной степени обогатить и разнообразить репертуар учащихся народного отделения ДМШ и ДШИ.

Прежде всего, стоит обратить внимание на огромный пласт музыкальных творений эпохи барокко, классицизма, романтизма, которые не предназначены для исполнения на народных инструментах, но представляют собой большую художественно-культурную ценность. Благодаря аранжировке педагог сможет предоставить учащимся возможность исполнять произведения выдающихся композиторов прошлых столетий на том инструменте, для которого они не были предназначены в оригинале.

Не менее обширным источником пополнения репертуара учащихся является фольклор, музыка народов мира. Аранжировать возможно и инструментальные, и вокальные народные мелодии, приспособив их к исполнению на различных народных инструментах. Область народной музыки невероятно разнообразна, доступна в техническом и образном плане учащимся всех возрастов и уровней подготовки.

Аранжировка так же предоставляет возможность включить в репертуар учащихся отделения народных инструментов понравившееся интересное произведение или композицию, изначально предназначавшуюся для другого исполнительского состава.

Важное значение применения аранжировки при формировании репертуара учащихся заключается в возможности максимально учесть индивидуальные особенности каждого ученика. При необходимости стоит подобрать более удобную тональность и регистр, упростить или сделать насыщеннее фактуру, в некоторой степени варьировать сложность всего произведения за счет штрихов, меллизматике, укрупнения мелких длительностей. В некоторых случаях целесообразно изменить объём путём купюр, введения или сокращения реприз, увеличения или уменьшения количества вариаций.

Огромный развивающий и творческий потенциал имеет коллективное музицирование учащихся ДМШ и ДШИ. Применяя аранжировку, педагог получает возможность выбрать наилучший репертуар для ансамбля, а не довольствоваться только имеющимися вариантами. Благодаря обращению к аранжировке не возникает значительных ограничений при формировании состава ансамбля по количеству исполнителей, разнообразию инструментального состава, возрастным категориям, уровню технической подготовки учащихся. При работе с ансамблем педагогу стоит использовать аранжировку так же потому, что при выборе музыкальных произведений для имеющегося коллектива допускается обратить внимание не только на пьесы для ансамбля с иным инструментальным составом, но и на сольный репертуар.

Решение вопроса целесообразности при выборе репертуара для учащихся является одним из наиболее важных в компетентности преподавателя ДМШ и ДШИ. Удачно составленный репертуар способствует решению многих задач в процессе обучения, таких, как повышение исполнительского мастерства учащихся, создание условий для повышения интереса учащихся к занятиям, увеличение объёма музыкально-исполнительского багажа учеников, развитие толерантности воспитанников и др. Аранжировка предоставляет большие возможности в процессе подбора репертуара учащихся, способствуя достижению высоких результатов в педагогической деятельности преподавателя ДМШ и ДШИ.

Практикуя аранжировку при формировании репертуарного плана учащихся, педагог в значительной степени повышает личный творческий потенциал.

Аранжируя авторские произведения, нужно не только хорошо знать технические и выразительные ресурсы инструментов, учитывать возможности их взаимосочетаний. Важно глубоко проникнуть в творческий стиль композитора, чувствовать уместность применяемых методов. Для этого необходим хороший вкус, формирующийся при регулярном обращении к лучшим образцам аранжировки композиторов прошлого и современности.

Аранжировка позволяет разнообразить репертуар учащихся отделения народных инструментов ДМШ и ДШИ в качественном и в количественном отношении, что способствует увеличению результативности обучения. Следовательно, аранжировка должна стать необходимым инструментом в творческой лаборатории преподавателей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Варыпаева В. Формы и методы работы с самодеятельным ансамблем (оркестром) русских народных инструментов. - М., 1989.
2. Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 38-55.
3. Энциклопедический словарь юного музыканта. - М.: Педагогика, 1985. – 422с.
4. <https://www/muz-lit.info>>muzic

Кудзоева Наталья Салатовна,
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА КАК ОДНА ИЗ ФОРМ СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И УЧЕНИКА

Программа обучения по специальности фортепиано включает в себя три основных направления: сольное исполнительство, игра в составе фортепианного ансамбля и игра в качестве концертмейстера. Данная разработка может быть использована по предмету «аккомпанемент».

Аккомпанемент (фр. accompagnement, accompagner – сопровождать) – сопровождение одним или несколькими инструментами, а также оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора).

Виды аккомпанеента по роли в композиции:

- гармоническая и ритмическая опора для исполнителя.
- равноправная партия ансамбля, если это произведение для инструмента и фортепиано.

Фортепианный аккомпанемент играет концертмейстер. У этого понятия два основных значения:

1. музыкант, возглавляющий одну из струнных групп симфонического оркестра.

2. пианист, совместно с солистами-исполнителями (певцами, инструменталистами, артистами балета) готовящий произведения к исполнению в концерте и выступающий с их исполнением.

В школах искусств это, конечно, второй вариант.

В этой работе рассматриваются аспекты:

- 1) форма и драматургия музыкального развития.
- 2) фразировка, динамика.
- 3) фактура, штрихи.
- 4) педаль, аппликатура.
- 5) вносимые в текст изменения, упрощения.

Решение этих теоретических задач направлено на совершенствование исполнения аккомпанемента на практике.

Форма и драматургия музыкального развития. Здесь также следует отметить необходимость анализа музыкального стиля произведения, эпоху создания, нелишними будут и сведения об авторе. Разные музыкальные стили, время требуют различного «музыкального языка»: артикуляции, штрихов, использования динамики, ритма, педали и т.д. Это сложившиеся, общемузыкальные традиции, нормы и правила, не раз описанные в методической литературе.

Если аккомпанемент предназначен для вокала, то это, как правило, куплетная форма. Следует исходить из содержания текста. Необходимо определить общее настроение, темп. Необходимо динамически разнообразить исполнение куплетов: либо контрастно, либо по нарастающей, исходя из эмоциональной словесной нагрузки. Если играет инструменталист, определяем форму пьесы и работаем над ней традиционными методами, достигая цельности. Важными моментами в аккомпанементе являются вступление,

проигрыши и заключение; они определяют характер, темпо-ритм произведения, объединяют отдельные части в единое целое, ставят красивую точку в нем.

Композиторы часто используют устоявшиеся способы изложения, например, во вступлении повторяющиеся гармонические ходы или короткие фразы. В этом случае, как правило, первое проведение играет ярче, второе тише. Если меняется динамика начала куплета, то и проигрыш исполняется в необходимой громкости, тем самым обеспечивая логическую взаимосвязь всех отдельных компонентов пьесы. Часто можно наблюдать, что даже удачно найденное звуковое решение, если оно неизменно повторяется вразрез содержанию текущего эпизода пьесы, приводит к монотонности и некоторому обесцениванию его качества. Также неопределенно, неряшливо сыгранный конец оставляет чувство неудовлетворения, недосказанности, как будто вдруг обрывается.

Фразировка, динамика. После анализа формы произведения необходимо подробно рассмотреть фразировку: определить опорные смысловые точки, кульминации, отработать связанную с этим динамику и агогику. Конечно при игре это происходит совместно, одномоментно, синхронно с солистом. Баланс громкости солист-концертмейстер – это обязательная константа. Приоритет всегда отдается ведущему инструменту или голосу, за исключением сольных эпизодов в партии фортепиано. Не всегда сам пианист может объективно оценить его, поэтому можно прибегать к помощи со стороны преподавателя по специальности и других коллег. Это помогает оценить и общее музыкальное решение.

Фактура в аккомпанементе может быть самой разнообразной. Неотъемлема в ней гармоническая основа, линию баса следует вести очень определенно и выразительно. Если фактура представляет собой чередование бас-аккорд, её следует играть деликатно, без дробления, собранно во фразы (по партии солиста), проводя линию баса, аккорды мягкие и легкие. Часто такая фактура в левой руке сопровождается интересным, повторяющимся ритмическим рисунком; его нужно проводить очень устойчиво, единообразно,

как ритмическую формулу. Если у фортепиано дублируется мелодия солирующей партии, она помогает исполнить её интонационно чисто, и если этого не хватает – более выразительно. Если мелодическая линия фактуры проходит контрапунктом к солирующему голосу, следует создать полифоническую «картинку» -полотно, где голоса «разговаривают», красиво «сплетаются в узорчатую вязь». Здесь хочется отметить, что пианист должен слышать все пласты своего аккомпанемента, показывать их, тем самым обогащая общее звучание, делая его наиболее красочным, выпуклым.

Штрихи. Часто бывает несовпадение: в вокале это чаще legato, в партии фортепиано, например, staccato или non legato. И это тоже только обогащает совместное исполнение, при условии, что звуки non legato или staccato будут певучими и мелодическая линия будет связной, цельной. Если нет штрихового контраста, пианист должен следовать за солистом, подражая его приемам.

Аппликатура, педаль. Как и при работе над сольной пьесой, при работе над аккомпанементом следует тщательно продумывать аппликатуру, использовать позиционные принципы. Педаль также необходимо прорабатывать. Каждая конкретная пьеса требует своих приемов педализации, исходя из особенностей фактуры используется и прямая, и запаздывающая педаль, колористическая полупедаль и т.д. Если требуется, необходимо прописывать пальцы и педаль.

Изменение, упрощение текста. В несложных пьесах для начинающих вокалистов и инструменталистов встречается фактура: аккорд на весь такт. В этом случае можно продублировать мелодию соло, это и поможет солисту, и заполнит звуковое пространство у фортепиано.

В идеале необходимо исполнять всю фактуру в полном объеме. Но бывают ситуации, когда у концертмейстера нет достаточно времени для технической проработки текста и приходится прибегать к его упрощению. Например, вместо полных четырехзвучных аккордов играть октавы; облегчить партию левой руки: вместо басов в удвоении оставить одну ноту, сократив скачки; вместо двойных нот играть только верхние и т.п. Если основной

ритмический рисунок-«формулу» играет правая рука, его можно не поддерживать похожими подголосками в левой, оставив только гармоническую основу.

В заключение хочется отметить, что решение всех выше обозначенных задач требует профессионализма, музыкальности, большой и постоянной работы внутреннего и внешнего слуха концертмейстера. Результатом этого станет цельное, яркое, художественное исполнение музыкального произведения.

Кузнецова Татьяна Юрьевна

преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №24» Кировского района г. Казани

СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД К ВОСПИТАНИЮ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО СЛУХА И МЫШЛЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ ДМШ НА МАТЕРИАЛЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ БАХА

Введение

Бах был не только прекрасным музыкантом, но и хорошим педагогом и руководителем. Он разработал собственную педагогическую систему обучения игре на клавире, позволявшую в короткие сроки достичь высоких результатов. В течение многих месяцев его ученики играли только упражнения. Затем Бах сочинял им небольшие пьесы, в которых эти упражнения были соединены вместе. Так появились "Органная книжечка Вильгельма Фридемана", "Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах", "Маленькие прелюдии и фуги" и "Инвенции и симфонии", которые активно исполняются в младших и средних классах музыкальной школы и в наше время. Вслушиваясь и вдумываясь в музыкальное содержание миниатюр из этих сборников, можно открыть здесь для себя очень продуманную, логически выстроенную систему, которая может послужить замечательным материалом для последующего ведения ученика по системе Баха.

"Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана"

В девятилетнем возрасте старший сын Иоганна Себастиана Баха, Вильгельм Фридеман, получил в подарок от своего отца большую нотную книгу. Эта книга в течение нескольких лет обучения заполнялась совместно отцом и сыном. В "Клавирной книжечке" часть пьес были созданы самим Бахом, иногда он вписывал один раздел пьесы, а Вильгельм Фридеман досочинял ее до конца.

Произведения в сборнике записывались друг за другом по мере прохождения. Эти сведения имеют для нас особую ценность, так как благодаря данной системе мы можем проследить на конкретных примерах метод преподавания самого Баха.

В пьесах сборника содержатся некоторые баховские исполнительские указания. Но эти авторские пометки не очень систематичны, однако, их можно было бы назвать своеобразной педагогической редакцией.

Особую ценность представляет таблица украшений, которая приводится в самом начале "Клавирной книжечки". Существенным недостатком является то обстоятельство, что в таблице не указывается темп исполнения мелизмов, его изменения и возможные остановки внутри украшения. В современной практике допустимо упрощение: сокращение количества звуков укрупнение длительностей, чтобы ученик смог сыграть нужный мелизм качественно

"Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах"

Легкие и интересные по содержанию пьесы из "Нотной тетради Анны Магдалены Бах"- ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую и образную палитру, воспитывает чувство стиля и формы. Небольшие произведения, на которых построен сборник, помогают научить школьника не только многоголосному слышанию, индивидуальному интонированию каждого голоса, но и сформировать точное, активное чувство ритма и познакомить школьника с особенностями артикуляции в баховских произведениях. Ученик открывает для

себя новые музыкальные жанры, развивается его музыкальное и художественное понимание нового материала.

На материале небольших пьес из "Нотной тетради" школьник встречается с новыми для него задачами. Здесь он знакомится с баховской ритмикой, для которой характерно использование разнообразных ритмических категорий. Мелкие длительности играют *legato*, а более крупные *non legato* или *staccato*, в зависимости от характера произведения. Такой прием называют приемом "восьмушки".

Также, для баховских произведений характерен прием "фанфары", где артикуляция зависит от интервального строения мелодической линии. Поступенное движение – слитно, а движение по интервалам начинающимся от терции – раздельно. Часто эти два правила применяются одновременно.

"Маленькие прелюдии и фуги"

Сборник "Маленькие прелюдии и фуги" - один из самых популярных в учебной практике. Некоторые пьесы изначально написаны как упражнения для учеников, но большинство является ярким воплощением мира типичных баховских образов. Прелюдии не так легки для исполнения, как это может показаться на первый взгляд. Их трудность в одновременной лаконичности и глубокой содержательности. В решении художественных задач, стоящих перед учеником в работе над прелюдиями внимание должно быть акцентировано на особенностях баховской фразировки, динамики, артикуляции, точности голосоведения. Юному пианисту следует осмыслить такие важные понятия, как "тема", "противосложение", "скрытое многоголосие", "имитация".

В первую очередь, интерес представляют те прелюдии, в которых ученик должен будет решить новые для него задачи. Среди них скрытая полифония - одна из существенных черт баховского тематизма.

"Инвенции и симфонии"

"Инвенции и симфонии" продолжают линию воспитания полифонического слышания, заложенную Бахом в "Маленьких прелюдиях и фугах". В некоторых

из них особенно ярко выражена инструментальная природа баховского клавирного творчества. В каждой инвенции ощущается неповторимость нового при композиционной свободе в согласованном и живом развитии контрастных тем. Бах здесь выступает не только как композитор, но и как выдающийся педагог, основная задача которого заключалась в постепенном овладении имитационно – полифонической фактурой на базе данного материала. Пьесы помогают развить "горизонтальное" слышание мелодии, позволяющее передать интонационную содержательность и развитие мелодической линии, которая часто дается с гармонической подсветкой.

Работа над инвенциями и симфониями – очень важный и ответственный этап в работе над полифонией. Овладев несложным двухголосием и трехголосием, маленький музыкант будет готов к исполнению более сложных и развернутых сочинений.

"Французские сюиты"

Сборник "Французские сюиты" - следующий этап в музыкальном образовании ученика, расширение знаний и развитие его полифонического мышления. Исполнительские задачи, стоящие перед школьником, усложняются. Баховские сюиты трудны не только в полифоническом плане, они объединяют в себе различные по стилю и образу танцы, о которых прежде чем их играть полезно многое узнать.

На примере сюит можно познакомить ученика с таким исключительно важным для баховского творчества вопросом, как символика и риторика.

Заключение

На примере рассмотренных произведений мы попытались проследить линию знакомства юного музыканта с миром баховской полифонии и показать его возможное развитие в этом направлении с самого первого года обучения в музыкальной школе и до ее окончания.

Список литературы:

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» М.:Изд. Дом «Классика – XXI», 2005. – 372 стр.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 96 стр.
3. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – М.: «Классика – XXI века», 2006. – 143 стр.
4. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. – Тамбов, 1993.-104 стр.
5. В. Спиридонова Воспитание слуха и техники учащегося – пианиста в полифоническом репертуаре. И. С. Бах. "Маленькие прелюдии и фуги". (Методическая разработка). – Казань, 1988. – 61стр.
6. Спиридонова В. "Инвенции и симфонии" И. С. Баха в педагогическом репертуаре. (Методическая разработка). - Казань, 1990.
7. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М.: Классика – XXI, 2002. -153 стр.

Кузьмичева Надежда Владимировна,

преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПРЕЗЕНТАЦИЯ СБОРНИКОВ ПЬЕС ЕЛЕНЫ ДЭВИС.

МЛАДШИЕ КЛАССЫ

Елена Алексеевна Дэвис родилась в сибирском городке Таштагол в 1962 году. С 9 лет занималась музыкой и, закончив музыкальную школу, в 1979 году поступила в музыкальное училище города Новокузнецка. Окончив его по классу фортепиано, стала работать в музыкальной школе г. Новокузнецка. Поначалу, с 1983 года, Елена преподавала фортепиано, но позже, в 1989 году, начала преподавать импровизацию, как дополнительный урок. С 1994 года Елена начала работать с синтезаторами и другой акустической аппаратурой. С 2009 года Елена Алексеевна стала преподавать, помимо импровизации, и эстрадный ансамбль, и сама освоила бас гитару и ударную установку. Про уникальный класс импровизации снимали ТВ программы и часто публиковали статьи. Елена Дэвис стала заведующей городской секции инновационно-творческого отделения. Елена разработала собственную методику по обучению импровизации. Отработав 30 лет в музыкальной школе, Елена вышла замуж за

Роберта Дэвиса и уехала жить к мужу в Великобританию в 2014 году. В данный момент она на пенсии и занимается любимым делом – сочинительством пьес и записью видео уроков по импровизации (15 видео-уроков), которые пользуются большим спросом в различных социальных сетях. В данный момент Елена Дэвис имеет 19 сборников фортепианных пьес (работает над 20-м) – более 320 пьес; 20 сборников песен для детей, и работает над сборником джазовых вокализов и над сборником пьес для синтезатора.

Представляем вашему вниманию два сборника: *«Первый летний дождь»* - пьесы для начинающих пианистов и *«Солнце светит сквозь листья»* - лёгкие пьесы для фортепиано. Нотный материал предназначен для начинающих музыкантов, преподавателей и учащихся музыкальных школ, студий, для домашнего музицирования. В названиях отражается окружающий мир ребёнка: «Игра в мяч», «Колыбельная для кошки», «Весёлый урок», «Мерцание ёлочных огней», «Сидит Ваня на печи». Пьесы удобны для исполнения, просты в гармоническом плане, небольшие по объёму. В содержание включены «Этюды» на стаккато и легато, квинты, арпеджио. На примере ярко-образных пьес «Последние жёлтые листья», «Облака», «Океан» – дети знакомятся с трёхдольным размером. Полезны для объяснения гармонической основы (T-S-D) «Лунный свет», «Балерина», «Гимн». Джазовый ритм представлен в ансамблях «Летний день, прекрасный день», «Осторожно, лужи», «Буги вуги». Елена использует современное, понятное изложение, мелодии песенного характера легко ложатся на слух и быстро запоминаются. Среди пьес разнообразные жанровые сценки: вальсы, колыбельные, плясовые, песенки, мелодии и напевы, баллада. Пьесы универсальны для аранжировки на синтезаторе. При работе над произведениями мы знакомимся с яркими тембрами: колокольчиков («Вальс пузырьков», «Бубенчики», «Колокола»), флейты и скрипок («Солнце светит сквозь листья»), саксофона («Поезд»), аккордеона («Частушка»). Помимо очевидно ярких и самодостаточных инструментов, здесь могут быть всевозможные спецэффекты или тембры их создающие. Полезно использовать игру под ритм автоаккомпанемента (ритм-

машины), как в «Лёгком вальсе». Интересны и увлекательны для изучения сочинения про животных: «Кот, медведь и птичка», «Котёнок», «Пони». Для знакомства с основами педализации подходят Вальсы и Этюды. Внутренний мир ребёнка выражается в таких пьесах, как «Погрустим», «Хочу конфету!», «Воспоминания», «Радость», «Разговор папы и дочери», «Два настроения», «Я мечтаю!». Картинки природы знакомят нас с музыкальными средствами выразительности: «Вьюга», «Первый летний дождь», «Скоро лето!», «Вальс весенних цветов», «Подснежники в лесу».

Многим маленьким пианистам из моего класса полюбились миниатюры Елены Дэвис. Ученики средних и старших классов просят включить в программу произведения именно этого автора. Можно сделать вывод: сочинения актуальны, пользуются любовью и спросом среди педагогов и учеников ДШИ.

Электронные ресурсы

1. Elena Davis. - [Электронный ресурс]. - URL: <https://www.youtube.com/channel/UCez-iX5fG0biL8cJxKwRSRw/videos> (дата обращения: 04.12.2019).

2. Елена Дэвис-Ярошенко. - [Электронный ресурс]. - URL: <https://vk.com/mlena000> (дата обращения 04.12.2019).

Кулага Светлана Викторовна,
преподаватель по классу фортепиано
МБОУДО «Актюбинская детская школа искусств
пгт Актюбинский РТ

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ МОЦАРТА

Чтобы лучше понять музыку Моцарта, необходимо познакомиться с нравами и обычаями того времени. Это было время утонченности и чопорности во всём Мужчины носили напудренный парик с косичкой сзади, кружевное жабо, кружевные манжеты, шитый фрак, чулки, башмаки; дамы носили причёску вверх, вроде башни, ходили в фижмах, в которых почти нельзя было повернуться. Танцы были медленные, с низкими, глубокими поклонами или

подпрыгиванием и т.п. Кажется странным говорить об этом по поводу фортепианной музыки Моцарта, но если в неё вслушаться со вниманием, то не трудно будет убедиться, что манерность того времени отразилась и на ней.

Моцарт писал музыку для фортепиано в те годы, когда оно лишь начинало завоевывать признание музыкантов и слушателей.

Когда мы подходим к роялю, первое, что мы ощущаем, - это что каждый звук может быть продлён. У Моцарта такого ощущения совершенно не было. Моцарт считал, что когда он снял пальцы с клавишей, то звук перестаёт звучать, звук кончается.

По сравнению со звучностью Генделя, жившего до него, и Бетховена, жившего после него, звучность Моцарта более лёгкая. Моцартовская звучность отличается ясностью, прозрачностью и в то же время тонко дифференцированной силой. Фейнберг говорил ученикам, что надо играть с опорой на клавиатуру, надо ощущать, что звук находится в кончике пальцев, что от туше, от прикосновения к клавиатуре меняется и характер звука.

Педагогам и исполнителям часто приходится решать такой вопрос: нужно ли снимать руку в конце лиги или не нужно. Нужно всегда представить себе, как будет исполнена данная лига на струнном инструменте – каким смычком, каким штрихом, а потом постараться на фортепиано достигнуть того же эффекта, который доступен струнному инструменту. Важно уметь выявить не только единство фразы, но и её членение, передать интонационный смысл отдельных «слов». Хорошим подспорьем при этом оказывается во многих случаях подтекстовка разучиваемой мелодии. Но пианисту сравнительно редко приходится иметь дело с «обнаженной» мелодией: обычно последняя выступает «одетая» в гармонию, на фоне аккомпанемента.

В фортепианных сочинениях аккомпанемент имеет по большей части аккордовый или фигурационный характер. Прозаическое, тапёрское звучание сомкнутых или разложенных аккордов сопровождения способно погубить нежную лирическую фразу. Опасность «тапёрской» звучности особенно часто возникает там, где аккомпанемент построен на повторении или постоянном

возвращении одних и тех же звуков. При чередовании звуков одного аккорда, взятого в тесном расположении, то есть в пределах одной «позиции» руки, нужно сразу поставить все пальцы на соответствующие клавиши, как если бы аккорд брался одновременно – а затем только слегка шевелить пальцами, не меняя их положения, не отрывая их от клавиш и не позволяя последним подняться после удара доверху, пока длится данная гармония. Кроме того, надо раз и навсегда запомнить, что у Моцарта нет пассажей, что все его кажущиеся пассажи представляют собой мелодическую линию.

Инструментальная мелодика имеет прообраз в реально поющей мелодии – оперной арии, романсе, песне. Для неё характерна гармоническая действенность. В мелодии, как в песне, часты повторы одной ноты. Быстрая смена характера, сменяющихся чувств отличают говорящую мелодию Моцарта от льющегося смычка мелодии Шопена, Шумана, Рахманинова. Короткие лиги Моцарта обусловлены мотивной структурой, гармонией, интонацией, ритмом или совокупностью моментов. Артикуляция занимает большое место в выразительной сокровищнице Моцарта. Иногда это – оркестровка, иногда – смычковые штрихи, часто – вокал в разнообразных проявлениях. Оперные характеристики – то шаловливо-лукавая, то драматическая музыкальная речь. Частая смена лиг в певучих местах, как и паузы внутри мелодии – своеобразная моцартовская манера, - придают его музыке особую вокальную выпуклость.

Изучая штрихи Моцарта, выявляется некоторая закономерность нюансировки, а именно:

1. Одна из характернейших черт письма Моцарта – атака гармонического задержания. Атака эта выражается новой лигой, диссонирующая нота как бы разрубает мелодию своей смелостью, неожиданностью и должна быть отделена, не должна сливаться с предыдущим течением мелодии, вспомогательная нота приходит вместо аккордовой, её значимость и действенность подчёркивается атакой (В. Моцарт. Соната A-dur ч. 2).

2. Перемена гармонии, опора мелодии на новую гармонию почти всегда влечёт новую лигу (В. Моцарт. Соната F-dur ч.1). Рука, исполняющая лигу,

должна почувствовать атаку, перевоплотиться в смычок, произнести согласную. Рука, поднятая после лиги, более активно берёт следующую ноту или начало новой группы. Короткие лиги имеют иногда чисто декламационное значение.

3. Затакт у Моцарта, как и у Бетховена, чаще имеет взрывчатый характер. У Моцарта затакт чаще состоит из группы нот, но сильное время атакуется (В. Моцарт. Соната B-dur)

4. Не только после затакта, но и внутри музыкальной фразы сильное время атакуется. Вообще построение мелодии у Моцарта чаще ступенчатое, она возникает подобно мелодии со словами, она ближе к человеческой речи с её частыми интонационными понижениями и повышениями.

5. Моцарт часто не пишет ни legato, ни staccato. Во всех удобно написанных пассажах редакторы ставят лиги. Между тем пассажи, в которых отсутствуют лиги, то есть пассажи *detache* отличаются по смыслу от пассажей, слигованных автором. Пассажи, представляющие разложенное трезвучие или септаккорд, обычно не связываются Моцартом. Значение их скорее ритмическое, нежели мелодическое (В. Моцарт. Соната F-dur 1 ч).

6. Между полным legato и staccato большой диапазон различных длительностей каждой ноты. Четверть, исполняемая стаккато, как правило, длиннее восьмой или шестнадцатой. Но, шестнадцатые, обозначенные staccato в колоратурном пассаже, мягче, вокальнее, чем отрывистые восьмые в энергичной музыке.

Педаль служит не только красочным, но и гармоническим целям. Но это не значит, что педаль должна превратиться в сливающую гармоническую – романтического периода, она придаёт мелодии певучесть и звонкость.

Моцарт – человек театра. Вся его музыка театральна. Моцартовские темы – это персонажи, которые гуляют по свободной сцене, претерпевают метаморфозы в определённые моменты жизни. Моцарт – величайший новатор, и многое он делал не по правилам. Он вошёл в контекст своего времени вполне естественно, преобразил этот контекст в некий микрокосм своего сознания,

своего театра, своего творчества, создал собственный, удивительно яркий и какой-то волшебный мир.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Меркулов А.М. Как исполнять Моцарта. – М.:Классика XXI, 2007.
2. Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. Моцарт.
3. Гольденвейзер А. Вольфганг Амадей Моцарт. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений
4. Голубовская Н. Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта
5. О стилях и авторских обозначениях педали. Моцарт
6. Баренбойм Л. Звуковой идеал Моцарта
7. Любимов А. Моцарт – человек театра
8. Коган Г. Об исполнении мелодии и аккомпанемента в клавирных сочинениях Моцарта
9. Фейнберг С. О фортепианной музыке Моцарта и Бетховена

Ларионова Оксана Михайловна,

преподаватель по классу домры первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ДОМРИСТА

Педагог - это центральная фигура в процессе обучения. От его мастерства и умения зависит судьба ученика. Преподаватель должен быть играющим, ведь детское восприятие основывается преимущественно на способности подражать увиденному и услышанному. Совершенствование мастерства педагога происходит в том случае, если он будет анализировать все успехи и неудачи собственных методов и приёмов, совершенствовать игру на инструменте. Свободно владеющий инструментом не обязательно является хорошим педагогом. Но для того, чтобы хорошо преподавать, необходимо самому досконально изучить весь технологический процесс исполнительского мастерства, владеть всеми исполнительскими приемами.

1 Постановка.

Постановка – это форма приспособления домриста к инструменту, которая включает посадку, положение домры и приспособляемость левой и правой рук. Постановка – это взаимодействие, соединение музыканта с инструментом в одно целое, предназначенное для органичной и естественной работы рук исполнителя. Не следует понимать под определением «постановка» что-то застывшее и приобретенное исполнителем раз и навсегда. Постановка – это постоянно изменяющаяся система, которая может отвечать самым разнообразным исполнительским целям и задачам. Постановка может видоизменяться в зависимости от художественных задач исполняемого произведения, от его стилистики, а также в процессе роста ребенка, приспособления к конкретной домре и т.д. Естественно, существуют объективные законы постановки, но не следует забывать о субъективной форме приспособления к инструменту, то есть те или иные индивидуальные особенности свойственные каждому музыканту. Различные типы постановки рук возможны, это можно подтвердить на примерах современных выдающихся исполнителей: А. Цыганкова, Т. Вольской, В. Круглова...

В процессе формирования постановки преподавателю необходимо принять во внимание такие аспекты как возраст ребенка, степень его физического развития, индивидуальное анатомическое строение рук, корпуса и т.д. Эти моменты нельзя не учитывать, особенно на начальном этапе.

2 Игра медиатором.

Приступая к игре медиатором необходимо уделить достаточное внимание его правильному положению в руке.

Исходное положение, ладонь раскрыта, рука свободна и естественна. Свободно согнуть пальцы, кроме большого. Положить медиатор на согнутую первую фалангу указательного пальца.

Накрыть медиатор подушечкой большого пальца. Нужно избегать двух крайностей: чрезмерно сильного удержания медиатора, когда звук получается

резкий, жесткий, и чрезмерно слабого удержания медиатора, когда звук получается поверхностный, с призвуками.

3 Приемы игры на домре.

Тремоло является одним из главнейших исполнительских приемов игры на домре. От качественного владения тремоло во многом зависит решение художественных задач и реализация дальнейших творческих планов любого исполнителя. Тремоло – это основа певучего звука на домре и никакая беглость пальцев, внешние эффекты не заменят качественного владения этим уникальным приемом. Только он дает домре живую выразительность, позволяет добиться пения на инструменте. При этом важно чувствовать ощущение свободы в руке, чувствовать медиатор. Если медиатор сильно сжать, то тремоло получится резким, если сильно расслабить, то будет слышен шорох и много призвуков. Также важно следить за ровностью ударов.

Пиццикато – прием извлечения звука щипком на струнном музыкальном инструменте. Пиццикато на домре – игра пальцем, а не медиатором. Наиболее распространенный доступный прием-пиццикато большим пальцем правой руки. Пиццикато средним пальцем pizz. ср. п. – который защипывает струну вверх при исполнении одинарных нот, в обе стороны при исполнении аккордов.

Глиссандо. Является очень выразительным исполнительским приемом. Он представляет собой скольжение по струне от ноты к ноте. Звучание может быть нарастающим, затихающим или ровным.

Флажолеты. Они являются выразительным художественным средством. Бывают натуральные и искусственные. В натуральных флажолетах - палец левой руки касается струны и мгновенно отрывается от нее в момент удара. В искусственных левая рука прижимает струны на грифе, а пальцы касаются струны в определенном месте.

4 Штрихи «Штриховая» игра - условное выражение, которое распространено среди исполнителей на щипковых народных инструментах. Под штриховой игрой нужно понимать воспроизведение звука одиночными

штрихами в разные стороны. На каждую ноту может приходиться один, два, три и четыре удара. Они могут применяться в различных комбинациях в зависимости от характера произведения, темпа и ритма.

Легато - можно использовать двумя способами:

с помощью тремоло и реже ударами. В обоих случаях необходимо добиваться синхронности движения правой и левой рук.

Нон-легато. При игре нон- легато значительно меньше проблем, чем в легато. Это объясняется тем, что движение руки по существу то же что и в тремоло, но в основном используется тремоло кистью.

Портаменто. Этот штрих достигается легким скольжением пальца к нужной ноте. Он применяется особенно в больших скачках.

Стаккато. Для создания короткого отрывистого звучания пальцы левой руки выполняют не только функцию прижатия струны, но и её глушения.

Деташе (франц. *detacher* - отделять) – каждый звук исполняется отдельно ударом или тремоло. При исполнении штриха деташе пальцы левой руки выдерживают на ладах полностью длительность ноты (в этом отличительная особенность игры штриха деташе от стаккато).

Маркато (итал. *marcato* - выделяя). Звучит раздельно, укорочено, акцентировано. Исполняется на тремоло, ударами вниз, вниз – вверх.

5. Некоторые проблемы звукоизвлечения на домре.

Качество звука на домре зависит, прежде всего, от посадки и постановки рук, от их координации, формы и способов удержания медиатора, положения правой руки на грифе, выбора тембрового регистра и приемов игры. Рассматривая проблему звукоизвлечения, следует не согласиться с мнением о том, что качество звука целиком зависит от природных способностей исполнителя, от таланта, что этому нельзя научить. Учащийся обязан внимательно и придирчиво вслушиваться в извлекаемый звук, реагируя на его качественную характеристику, стремясь добиться наиболее совершенного звучания в зависимости от образа исполняемого произведения. Тембровое богатство инструмента зависит от мастерства владения им и от умения

домриста предслышать звук. «Музыка должна жить в душе ребенка до того, как он прикоснется к инструменту», – говорил Г.Г. Нейгауз. Главным условием плодотворной работы является постоянное обогащение слухового багажа учащегося в ходе прослушивания на уроках новых произведений, аудиозаписей.

Начальный период практического обучения на домре очень важен для ребенка и очень ответственен для педагога. Ребенок, как правило, еще не может в достаточной степени анализировать свои игровые ощущения, контролировать силу прикосновения к струне, динамику, тембр. Несмотря на это, именно на первоначальном этапе очень важно заложить основы правильных игровых ощущений, правильного звукоизвлечения, сохранить естественную свободу корпуса и рук ученика.

Литература:

1. Климов Е. Совершенствование игры на трехструнной домре. М.: Музыка, 1994. - 119с.
2. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке. М.: Музыка, 1994. - 182с.
3. Круглов В.П. Штрихи на домре / В.П. Круглов. - М.: Владос, 1990 г. - 89с.
5. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игры на фортепиано / А.И. Николаева, А.Г. Каузова. – М.: Владос, 2001 г. - 367с.

Литвина Анна Аркадьевна,
Концертмейстер 1ой квалификационной категории,
МАУДО «Детская музыкальная школа №4», г. Набережные Челны

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД СТИЛИСТИЧЕСКИМИ ОСОБЕННОСТЯМИ НЕКОТОРЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Главной задачей концертмейстера совместно с педагогом, является цель приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Репертуар скрипача с первых уроков до выпускных классов строится на совместной работе с концертмейстером, подыгрывая простым мелодиям или отдельным звукам,

давая гармоническую поддержку, что позволяет ученику слышать чистую интонацию и контролировать расстояние между пальцами. Вначале малыш играет просто отдельные ноты, к которым концертмейстер подставляет простые гармонии и уже звучит музыка. А лицо ученика расплывается в довольной улыбке. А вот характерная пьеса «Часы» Е.Тиличеева, имеющая вступление и заключение. Тут срабатывает звукоизобразительный эффект: партия фортепиано воспроизводит механическую работу часового механизма. Ученику интересно и он становится соучастником данного действия, так как подлаживается под данный концертмейстером темп, динамику и характер. Кроме того в своей работе концертмейстер может использовать следующий метод, помогающий разучиванию партии солиста, как дублирование его мелодии на фортепиано. Это помогает скрипачу слышать чистую интонацию и добиваться её на своём инструменте, контролируя расстояние между пальцами при взятии того или иного звука. Работа концертмейстера с учениками средних классов начинается сразу. Ученик ждет полновесного раскрытия композиторского замысла. И чтобы этот замысел был раскрыт ярко и полно концертмейстер и педагог могут исполнять произведение вдвоём, показав конечную цель в исполнении. При этом ученик сразу видит и слышит поставленные перед ним задачи, перспективу роста в техническом и творческом плане. Аккомпанирование солистам в классе скрипки и виолончели имеет свою специфику. Необходимо знать специфические закономерности этих инструментов, приемы игры, правила распределения смычка.

Разнообразие скрипичных штрихов требует различного сопровождения, основанного на подражании. Например, при исполнении приема *pizzicato*, освоение которого начинается с первых уроков, звук исполняется слабее, чем смычком. То есть звук на фортепиано должен быть в разы тише и легче, подражая этому щипковому приему, исполняя острыми кончиками пальцев, близко к клавиатуре, экономя движение. Звуковой баланс должен соблюдаться и при исполнении флажолетов - своеобразный высокий звук, извлекаемый особым способом: легким прикосновением подушечки пальца к струне.

Требует определенных навыков и тренировки в достижении чистой интонации. Во время его звучания, сопровождение должно звучать тише. (пример «Мечтатели» Д. Кабалевского, Этюд Ласко.) Особого внимания и осторожности требуют такие штрихи, как «сотийе» - это легкий кистевой штрих, выполняемый мелкими движениями одной точкой смычка и при небольшой силе звучания, и самое главное условие исполнения этого приема – это быстрый темп. Подобный прием очень часто встречается как в репертуаре скрипачей, так и в репертуаре виолончелистов. («Непрерывное движение» Шольца). Но поскольку звучание виолончели тембрально отличается более густым, глубоким звуком, то и звучание аккомпанемента должно быть более сочным. Также часто встречающийся прием в произведениях школьного репертуара - это *staccato*, который несколько отличается от приема в фортепианной игре. Одним из основных штрихов на струнных является *detache*. В отличие от связного *legato*, исполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. Звучание этого штриха меняется в зависимости от того – берется ли этот штрих всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро. На фортепиано этого штриха нет, наиболее соответствует этому штриху особый вид фортепианного *non legato* – переступающие пальцы. Природа звука фортепиано и природа звука скрипки диаметрально противоположны. Рояль имеет ударное начало звука и его последующее неизбежное затухание, скрипка имеет мягкую атаку и естественное певучее продолжение, длительную протяженность звучания. Мы учимся у скрипачей их длинному звуку, великолепному *legatissimo*, они должны воспринять от нас точность звуковой атаки, определенность штриха. Чтобы соответствовать скрипичному или виолончельному *legatissimo*, пианист извлекает звуки, как бы вытягивая пальцы, то есть исполнение «поглаживающим» звуком. В разных регистрах звучания скрипки требуется разная по интенсивности и окраске поддержка. Поиск различных вариантов звучания – это одно из важнейших задач концертмейстерского искусства. Важно знать, что скрипичные аккорды при исполнении делятся пополам,

соответствующие аккорды пианиста должны приходиться на верхние звуки, как бы с оттяжкой. При исполнении двойных нот, ученик, как правило, испытывает трудности и при этом замедляет темп, а при исполнении пассажа мелкими длительностями на один смычок, наоборот, ускоряет. Это все нельзя не учитывать в работе. Эти примеры скрипичной фактуры требуют большого внимания от концертмейстера. Слаженность ансамбля аккомпаниатора и юного скрипача зависит и от умения ученика вести смычок. Трудности встречаются уже при окончании пьес кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: ученику главное правильно распределить смычок, чтоб его хватило на звучание длинной ноты, а концертмейстеру искать возможность подвинуть темп, не теряя чувство меры. Даже если смычка все равно не хватит – остановить его, не опуская, пока не прекратится звучание фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой. Заполнить звучание длинной ноты внутренним движением горизонтальной линии в партии концертмейстера. При работе со струнными инструментами необходимо учитывать моменты переноса смычка и смены смычка. Работая над пьесами кантиленного плана, используется такой прием, как удлинение затакта, «вытягивание» последней ноты, особенно если это короткая длительность и происходит смена смычка. Цель скрипача – добиться максимального легато. От концертмейстера зависит, насколько чутко он почувствует эту агогическую оттяжку, подхватит намерения исполнителя.

Необходимо помнить, что скрипка – инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля здесь очень велика. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться, дублируя верхний голос, помочь подправить чистоту интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Иногда концертмейстеру по ряду причин приходится оставаться с учащимся или ансамблем тет-а-тет. Вместе с учащимися проучиваем текст, трудные места, находим общие точки соприкосновения, выстраиваем агогику, отождествляем штрихи, выверяем темпы (на более поздних этапах работы). Если это разбор, помогаем выучить партию, делая акцент на ритмическую чёткость и интонационную точность. Чтобы достичь взаимопонимания в музыкальном ансамбле существует очень развитый язык музыкальных символов и тонкая градация выразительных нюансов. Скрипач сыграл свою тему, которая повторяется в партии концертмейстера. Это можно видеть на примере «Жиги» А.Корелли из цикла «Сарабанда и Жига». Фортепианная имитация мгновенно должна воспроизвести штриховые особенности и фразировку скрипача. Но если исполнение пианиста перестает быть «отражательным», то фортепианное изложение становится активным и волевым, выходя на первый план. Другой характер общения: сопоставление двух самостоятельных мелодических линий на примере «Колыбельной» Н. Ниязи. В соло фортепианной партии, состоящей из двух тактов, звучат две одинаковых темы, но первая во второй октаве в первом такте, а вторая в первой октаве во втором такте. Это создает иллюзию разговора двух человек, которая прерывается развернутым, насыщенным по динамике ответом скрипача. Далее следует опять соло фортепиано, которое вскоре повторяет скрипка, но уже с более требовательной интонацией. В любом случае целостное впечатление от диалога возникает при условии полного и естественного общения партнеров, адресующих свои реплики не кому-то вообще, а именно «друг другу». Нужно точно следовать фразировке солиста. Его «исполнительское дыхание», развитие темы на *crescendo* и *diminuendo*, «выпуклое» *ritenuto* при подходе к кульминации должно идти рука об руку с партией концертмейстера. Неподдержанное пианистом развитие темы у скрипача не создаёт впечатления общего усиления звучности, т.е. ансамбля. Кроме того, концертмейстер должен не просто видеть партию солиста, а представлять себе её в совершенной неотделимости от своей. Она должна

звучать в сознании, как будто концертмейстер поёт её не вслух, а про себя. От степени слитности внутреннего реального звучания будет зависеть качество ансамбля. Степенью владения этой способностью «внутреннего слышания» определяет то, что принято называть ансамблевой чуткостью. А солисты учатся слышать себя, своего концертмейстера и одновременное звучание ансамбля в целом. Учатся как бы «вписывать» себя в общее звучание, то растворяясь в нём, то выходя на передний план, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения. Особенно ценна такая работа в произведениях, написанных для двух и более солистов, где несколько человек с различным уровнем музыкального развития и исполнительской подготовки объединяются в единый исполнительский организм. Более слабый ученик, как бы опираясь на сильного, постепенно обретает уверенность, «дотягивается» до него ; более сильный, в свою очередь, учится вести за собой, не поддаваясь ошибкам партнера. И всех их объединяет партия концертмейстера. В течение учебного года приходится работать с детьми разного возраста и уровня подготовки. С учащимися младших классов прослушиваем, стучим ритм, пропеваем голосом, играем пиццикато, затем смычком. С ребятами постарше, которые уже накопили достаточный слуховой опыт, можно поработать над стилистикой и осознанным созданием художественного образа. В работе с ансамблем также следует учитывать возраст и разноуровневую подготовку. Пианист в силу наличия своих сугубо пианистических знаний не всегда может указать учащемуся на специфические скрипичные ошибки – это работа педагога. Но он вполне в состоянии помочь ученику настроить инструмент в начале занятия, подсказать направление смычка, исправить интонационные и ритмические ошибки, подсказать мелизматику, объяснить её особенности на примере данного произведения, если потребуется, рассказать об эпохе и истории создания данного произведения, дать обзорное представление о композиторе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брыкина Г. Особенности работы пианиста-концертмейстера с виолончельным репертуаром // Фортепиано. – 1999, № 2. – С. 14-15.

2. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. Н.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – Вып. 2. – С. 66-70.

3. Кубанцева Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.

4. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С.59 – 73.

5. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. – С. 72-75.

Луговая Татьяна Геннадьевна,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны;

Рассказова Лариса Григорьевна,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории, концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны;

КОМПОЗИТОР XX ВЕКА ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ. ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ ДШИ

Музыка предназначена для духовного совершенствования человека. И в этом – её основная миссия.

Г.Свиридов

Георгий Свиридов - выдающийся композитор нашей эпохи, внёсший огромный вклад в отечественное и мировое искусство, наследник и продолжатель традиций русской национальной музыки.

В 1948 году Свиридовым был создан «Альбом пьес для детей», состоящий из семнадцати небольших по объёму произведений. Гармонический язык, интонационный строй, особенности фактуры пьес близки русскому народному творчеству. Для произведений характерна яркая образность, гармоническая простота, стилистическое своеобразие авторского письма, доступное детскому восприятию.

Редакторы альбома - В. А. Натансон и Л. И. Ройзман - справедливо адресовали его учащимся детских музыкальных школ. Сложность пьес в художественном и техническом планах возрастает к концу сборника.

Образы пьес очень разные - психологическое состояние ребёнка передают пьесы «Попрыгунья», «Упрямец», «Ласковая просьба»; «Дождик», «Зима» представляют собой картины природы; есть сказочный персонаж - пьеса «Колдун»; «Парень с гармошкой» является жанровой картинкой.

Характерно жанровой разнообразие - «Колыбельная песенка», «Грустная песня», «Веселый марш», «Марш на тему Глинки», «Маленькая токката», «Музыкальный момент».

Художественно-педагогическое достоинство пьес альбома Свиридова - в разнообразии их строения: в форме периода написаны миниатюры «Попрыгунья», «Ласковая просьба», в свободных формах периода единого строения «Веселый марш», «Дождик», «Марш на тему Глинки», пьесы «Перед сном», «Старинный танец», «Грустная песня» имеют трехчастную форму с контрастной серединой, «Колдун» и «Зима» - трехчастную форму с развивающейся средней частью, «Колыбельная песенка» и «Звонили звоны» имеют форму рондо-сонаты.

Большую роль играет метроритмическая организация в пьесах альбома.

Своеобразная механичность характерна произведениям «Музыкальный ящик», «Парень с гармошкой», «Маленькая токката», «Музыкальный момент», в пьесе «Упрямец» ритмическое *ostinato*, «Попрыгунью» и «Веселый марш» отличают острота и упругость ритма.

Освоение технических сложностей, имеющих в «Альбоме пьес для детей», таких как гаммообразные построения, трели, двойные ноты, монументальные аккорды принесёт большую пользу в процессе обучения юных пианистов.

Произведения из сборника Свиридова «Семь маленьких пьес», написанные в конце 1934 - начале 1935 годов, в период учебы в Ленинградском музыкальном техникуме, могут быть использованы в работе с учащимися

средних и старших классов музыкальной школы. При всей своей миниатюрности пьесы Свиридова носят программный характер и имеют яркий художественный смысл. Произведения написаны в ранний период творчества, однако в них уже проявляется композиторская индивидуальность, чувствуются типично свиридовские черты - диатоника русского народного склада, плагальные обороты, секундовые и квартовые созвучия, септаккорды побочных ступеней и т.д.

Первая пьеса, Инвенция, - написана в полифоническом стиле. В её звучании слышится пейзажность. Этому способствует использование композитором тематического оборота с повышенной IV ступенью, так называемой лидийской квартой.

Также и следующая пьеса, Прелюд - прежде всего поэтическая картинка, образный строй которой перекликается с пьесой С.Прокофьева «Ходит месяц над лугами» из сборника «Детская музыка», написанного в 1935 году.

«Отзвук балета» - является откликом на тенденцию в музыке 20-30 годов, когда клоунада часто сочеталась с чаплинским изломом и скрытым трагизмом.

Бурлеска - шутивная, энергичная, напористая пьеса. Композитор использует секундовые кляксы в левой руке на фоне назойливо повторяющихся терций в правой.

Танец (№7, Alla polka) - в таком же бурлескном стиле, но звучит почти как токката.

Вальс-бостон - разновидность медленного вальса. Музыке присуща элегантность, томность.

Помимо собственно фортепианных произведений в репертуаре учащихся музыкальных школ может быть использована музыка Георгия Свиридова к кинофильмам, которая составляет довольно объёмную часть творческого наследия композитора.

Музыка к фильму «Метель» была написана в 1964 году и очень полюбилась публике. В 1974 году появилось самостоятельное произведение на

музыку к кинофильму, которое получило название «Музыкальные иллюстрации к повести А.С. Пушкина «Метель».

В репертуаре учащихся музыкальной школы могут быть использованы пьесы из «Метели» в переложении для 2-хручного исполнения на фортепиано, выполненном К.Титаренко.

И, конечно же, интерес представляют пьесы из «Метели» в переложении для ансамбля в 4 руки, сделанные также К.Титаренко.

Ноты вальса можно найти также и для исполнения на 2-х фортепиано в обработке В.Пороцкого.

Большую известность также получила музыка к фильму «Время, вперед!» - советской двухсерийной производственной драме 1966 года по одноимённому роману Валентина Катаева.

В 1967 появляется симфоническая сюита из музыки к кинофильму «Время, вперед!».

Переложение музыки из сюиты для фортепиано в 4 руки сделано Б.Березовским и Н.Хотунцовым.

Большую известность из цикла получило Вступление, которое было использовано на заставке программы новостей «Время».

Пьесы Свиридова помогают учащимся освоить современный музыкальный язык, современные средства художественной выразительности, могут принести большую пользу в процессе обучения, сыграть значительную роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Георгий Свиридов: Полный список произведений (Нотографический справочник). - М.; СПб.: Нац. Свиридовский Фонд, 2001. - 141 с.
2. Георгий Свиридов: Сборник статей и исследований / Сост. Р.Леденев. - М.: Музыка, 1979. - 462 с.
3. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. Белоненко. - М.: Советский композитор, 1990. - 221с.
4. Сохор А. Н. Георгий Свиридов. - М.: Советский композитор, 1972. - 345 с.

Лысенкова Роза Мухарамовна,
преподаватель по классу фортепиано
МБОУДО «Актюбинская детская школа искусств
пгт Актюбинский РТ

Методические комментарии к изучению пьес С. В. Бредиса

Современный педагогический репертуар ДМШ включает в себя разнообразнейшую музыку от добаховских времён до наших дней, от фольклорных песен до современных народных обработок, импровизаций, и конечно, оригинальных сочинений современных авторов.

Среди них можно назвать программные пьесы Валерия Завального, сборники новых произведений российских композиторов под редакцией Владимира Ушенина и его собственные сочинения, великолепные пьесы Романа Бажилина, Евгения Дербенко, яркие образные пьесы Владимира Фоменко, Владимира Усачёва, Сергея Бредиса, эстрадно - джазовые сочинения Александра Доренского, Юрия Гаврилова и мн. др.

Предлагаю вашему вниманию комментарии к изучению некоторых пьес талантливого педагога и композитора Сергея Владимировича Бредиса из сборников «Хорошее настроение», «Музыкальный сюрприз», в 2015г. вышел новый сборник пьес для баяна и аккордеона 2-4 классы. Пьесы в сборниках написаны в различных стилях и жанрах, музыкальный язык сочинений наполнен яркими образами, благодаря чему музыка легко запоминается и сразу привлекает внимание. Учащиеся с различными музыкальными способностями с удовольствием исполняют эти пьесы. Возможно применение пьес для концертного и конкурсного исполнения. Оформление сборников красочное, их приятно брать в руки. Пьесы в сборниках, предназначены для учащихся 2-4-х, и 3 – 5-х классов.

Остановлюсь на некоторых пьесах из сборника «Хорошее настроение».

«Маленькая прелюдия»

Прелюдия относится к жанрам, имеющим давнюю историю. Первоначально – это небольшое вступление к какой-либо пьесе, которая исполнялась на лютне, клавишном инструменте, органе.

Пьеса одночастная, стилизованная под барочную музыку. Об этом свидетельствует наличие одного образа (смирение, печаль), единый тип фактуры (аккордовая в партии правой руки). Основным музыкальным инструментом эпохи барокко был орган. Органные произведения звучат на баяне совершенно естественно.

В пьесе полифоническое изложение взаимодействует с гомофонным складом. Основная тема (четырёхтактовая) в нижнем голосе, с обилием хроматических звуков, дублируется и в других голосах аккордовой фактуры партии правой руки. На это надо обратить внимание ученика, услышать переключку голосов и показать в игре.

Общая кульминация в 9ом- 11ом тактах достигается динамически и за счёт активного ведения меха и с помощью ритмического остинато (в партии правой руки). После кульминации сохраняется основное настроение пьесы. Работа над звуком – основная задача в этой пьесе.

Начало пьесы на пиано – предложить ученику поднять немного мех (коробку) и некоторое время удерживать его. Мех вести упруго и ровно на протяжении всей фразы, менять его без толчков. Тему в партии левой руки можно играть не дожидая кнопки басов, в прочем это зависит и от качества инструмента.

Аккордовая фактура в партии правой руки предполагает синхронную мягкую атаку трёх звуков, по степени связанности ближе к легато. Руку и пальцы держать близко к клавиатуре баяна, почти не поднимая. Различные упражнения на нотном материале самой прелюдии помогут выработке цепкости пальцев.

Подражание старинной музыке сочетается в этой пьесе с усовершенствованием музыкального языка, применением современных средств выразительности – септаккорд шестой ступени в гармоническом миноре например, которым заканчивается пьеса.

Пьеса рассчитана на учащихся 2-3-х классов.

Пьеса «Грустный мотив»

Двухчастная, кантиленная пьеса.

Главная роль в музыкальном образе пьесы принадлежит мелодии, немного грустной, но просветлённой. Напевная мелодия звучит в среднем диапазоне, можно предложить учащемуся пропеть фразу. Мелодия должна исполняться красивым звуком, который достигается мягким туше, мягкой атакой и мягким снятием при спокойном, ровном ведении меха.

В первой части мотивы (фразы) незаметно переходят одна в другую, создавая впечатление бесконечной мелодии. Ученику поможет в исполнении короткое «дыхание» перед началом каждой фразы. Динамические нюансы проставлены автором тщательно, и должны выполняться гибко, не забывая о главной кульминации первой части в 6-ом-7-ом тактах. Мелодические фигурации в конце первого предложения придают некоторую взволнованность и служат переходом ко второй части, которая состоит из коротких мотивов выраженных большими длительностями требующими широкого дыхания. Поэтому динамика «форте» здесь довольно условна, выполняет функцию смены настроения.

Аkkомпанемент соответствующая характеру мелодии исполняется мягко. Предложить ученику бас соединить с аккордом, аккорды играть мягко, коротко, не остро.

Можно познакомить ученика с понятием «секвенция». Здесь она мелодическая и ритмическая.

В работе над кантиленой сходятся различные стороны музыкального развития юных исполнителей. Пьесу с удовольствием исполняют учащиеся 3-4 классов.

Пьеса «Каникулы Бонифация»

Пьеса трёхчастная, написана настолько ярко и образно, что исполнять её и работать над ней просто удовольствие.

Перед нами словно разворачивается музыкальная история.

Короткое вступление сразу вводит в калейдоскоп музыкальных образов. Вся первая часть состоит из коротких мелодичных предложений, исполнение которых имеет определённые технические трудности. Это и исполнение мелодии в терцию, и синкопированная аккордовая фактура, различные ритмические фигурации, триоли, пунктирный ритм. Все эти средства музыкальной выразительности создают яркие характерные образы. Пальцы должны выполнять различные образные задачи, по-разному прикасаться и извлекать звуки. Синкопированные аккорды исполняются акцентировано, обязательно предварительное натяжение меха, терции мягкие певучие.

Прямого указания автора на свинговый ритм в пьесе не имеется. Однако и быстрый переход от одной темы к другой в первой части, синкопированные аккорды, триоли во вступлении и строгий метр долей в аккомпанементе предполагают некую раскачку внутри пунктирного ритма. Предложить ученику пунктирный ритм воспринимать как триоль.

Середина пьесы контрастна музыкальному материалу первой части. Меняется характер музыки, нет пунктирного ритма, но благодаря синкопированному ритму аккомпанеента сохраняется внутритактовая «раскачка». Мелодию нужно слегка «свинговать», «расшатывать» метрическую пульсацию. Широкая, распевная мелодия изложенная двойными нотами требует растяжки пальцев исполнителя, а основная тема исполняется слабыми пальцами (4ый и 5ый). Определённая сложность для ученика при исполнении, в сочетании синкопированного аккомпанеента и мелодии, выраженной ровными длительностями.

В конце второй части вновь появляются знакомые мотивы из вступления и первой части. Аккордовая фактура изложения третьей части требует цепкости пальцев исполнителя, динамический контраст достигается разнообразным характером ведения меха. Аккорды исполнять свингуя, синкопы активно не выделяя.

Предлагаемый сборник пополняет репертуар учащихся ДМШ для концертных и конкурсных выступлений. Благодаря программности пьес вызывает интерес учащихся к изучению и исполнению, формирует эмоциональное отношение к изучаемым пьесам. Изучение пьес способствуют закреплению знаний по теории музыки и музыкальной литературе, приобретению и совершенствованию исполнительских навыков через решение художественных задач.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Бредис С. В. Хорошее настроение : сборник пьес для баяна (аккордеона) 2-4 классы ДМШ. – Ростов н/Д: «Феникс», 2011. -53 с.

2.Доренский А. Эстрадно – джазовые сюиты для баяна или аккордеона:1-3 классы ДМШ: учебно – методическое пособие. Изд. 2 – е. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 56 с.

Лютова Алсу Ахметовна,

преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории,

Гайнуллина Фарида Кабировна,

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории,

МБУДО «Детская музыкальная школа №22», г. Казань

СОЗДАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Установление творческого контакта между педагогом и учеником, на мой взгляд, одна из главных педагогических задач. Когда ребенок впервые приходит на урок в музыкальную школу, он ждет чего-то нового, необычного, интересного. Положительные или отрицательные эмоции являются мощным

стимулом в любой деятельности, поэтому следует с первой встречи вызвать в ребенке положительную эмоциональную реакцию. Добиться, чтобы он чувствовал себя в классе свободно и стал бы активно интересоваться музыкой. Если он еще твердо не решил, на каком инструменте хочет обучаться, то на помощь должны прийти педагоги музыкальной школы, представить свои инструменты «во всех красках». Теперь малыш перед выбором. Дети не всегда обращают внимание на звук и звукоизвлечение. Зачастую они выбирают просто красивый инструмент или учителя, который, на их взгляд, лучше всех рассказывал о своем инструменте и который в их детском сознании закрепился как добрый учитель, то есть будущий ученик почувствовал взаимопонимание, контакт, умение педагога разговаривать и мыслить по-детски, который мог стать не только хорошим педагогом, но и другом.

Процесс обучения учителя и ученика по своему психологическому содержанию может иметь три вида: авторитарный стиль, диалогический и конформный. При авторитарном стиле общения содержание сознания учителя как бы вытесняет содержание сознания ученика, от которого требуется беспрекословное подчинение требованиям, а пожелания и просьбы со стороны ученика не принимаются во внимание. При диалогическом взаимодействии сохраняется равноправие высказываемых суждений, и каждый участник стимулирует своими высказываниями рассуждения своего партнера. При конформистском стиле общения участники диалога пассивно соглашаются друг с другом, но такое соглашение не ведет к изменению их собственных позиций, взглядов и мнений. Положительного воздействия на личность в данном случае не происходит.

Педагог вправе выбрать любой из трех способов общения с учеником, исходя из различных ситуаций, возрастных и психологических особенностей учеников. Но руководствоваться этими способами он должен правильно, дабы не подавить в ученике личность и не превозносить того, чего нет. В задачи учителя входит воспитать творческую личность. Это не просто красивые слова,

это большая ответственность, которую берет на себя человек, назвавший себя учителем.

Особенностью талантливых педагогов, добивающихся больших результатов в обучении своих учеников, является то, что они умеют одно и то же задание предлагать учащимся по-разному в зависимости от уровня их подготовки, психологических особенностей, содержания других предметов обучения. Другой его важной чертой является умение увидеть изучаемое явление не только со своей собственной позиции, но и со стороны учащегося, понимая, что то, что очевидно для него самого, может быть совершенно непонятно его ученику.

Под влиянием интереса активизируются все психологические процессы и функции: восприятие, внимание, память и вполне понятна связь интереса с развитием способностей. Для поддержания интереса необходимо:

1. Разнообразие учебного материала и способов работы над ними.
2. Создание педагогом игровых моментов на уроке.
3. Проведение коллективных уроков.
4. Творческие задания.
5. Участие в концертах, конкурсах.

Важным фактором в обучении является правильное взаимоотношение педагога с родителями ученика. Следует договориться с ними о соблюдении единства педагогических требований.

Очень часто вялость, индифферентность к музыкальным занятиям снимается у ученика при заинтересованном отношении к нему. Он начинает стесняться пассивности своих мыслей и чувств, если ощущает любовь к нему педагога, видит его активность и может значительно превысить обычно свойственные ему «показатели». Проникнуть «вовнутрь каждого ребенка, понять все его вопросы, помочь разрешить на его взгляд большие проблемы, даже если они далеко за пределами музыкальной школы. Может быть, не задавать на этот раз домашнее задание, то есть оставаться тем добрым, понимающим другом, каким он увидел вас впервые. Очень важно уметь понять

ребенка во всем. Его молчание, мимику, такую красноречивую в детстве. И тогда на следующий урок он принесет вам в два, три раза больше домашнего задания, а любовь и преданность к вам и желание учиться возрастет еще больше. Педагогическая работа – это неустанное творчество совершенствования своих методов, углубленное изучение способностей, личности ученика и вдумчивый подход к его воспитанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коган Г.М. Вопросы пианизма. – М.: Советский композитор, 1968. - 461с.
2. Алексеев А.А. Творчество музыканта-исполнителя. – М.: Музыка, 1991. - 104с.

Мингазова Ильзина Индусовна,
преподаватель по классу театра
первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» город Набережные Челны

УЕННАР МЕТОДИКАСЫН КУЛЛАНЫШ БАЛАЛАРДА ХӘТЕР ЯГЫН ҮСТЕРҮ

Уен баланың эчке дөнъясын кузаллаулар һәм һәртөрле төшенчәләр белән баетып торган якты тәрәзәгә тиң. Баланың кызыксынулары уен аша формалаша. Балалар өчен уен ул – белем алу, мөгүлүмат туплау, хезмәт һәм шул ук вакытта иң әһәмиятле тәрбия чыганагы да. Уен аша бала җәмгыятне кабул итәргә өйрәнә, дус- ишләре белән мөгамәлә корә, олыларга карата мәрхәмәтле булып усә. Балаларның яшь үзенчәлекләренә, кызыксынуларына туры килгән уеннар ярдәмендә аларны аңлы, зыялы, зирәк, җаваплы, бер-берсенә һәм олыларга карата мәрхәмәтле, җитез, тырыш, сәләтле, шәхесләр итеп тәрбияләргә мөмкин.

Уен – ул акыл чыганагы. Баланың зиһенен, игътибарсызлыгын һәм хәтер ягын ныгытуга юнәлдерелгән уеннар аша акыл тәрбиясе алып барыла. Уен барышында балаларның ижади уйлау мөмкинлекләре, зирәклекләре үсә, хәтере яхшыра. Парлап, төркемләп уйнаганда, ярыш характеры булган уеннарда балаларның уй йөртүләре, тиз арада төрле ситуацияләрдән чыга белу

осталыклары арта. Шуна күрә театр бүлегендә укучы балаларның, яшь үзенчәлекләрен, уен алдындагы халәтләрен истән чыгармаска кирәк.

Балаларны уеннар методикасын кулланып хәтер усешен баету зур әһәмияткә ия. Моңы төрле юллар белән эшләргә мөмкин.

Уеннар уйналганда һәрвакыт ижат фантазиясе тәләп ителә. Ә бу баланың игътибирлы, яхшы хәтерле, дәрәс, матур әйбәт сөйләшә белүен таләп итә. Театраль уеннарда катнашып, балалар образлар, төсләр, авазлар аша тирә-юнь белән танышалар, хәтерләрен яхшырталар, фантазияләрен баetalар.

Сәхнәләштерелгән уеннар барышында бала персонажлар өчен кайгырта, узен алар урынына куя, булышу ысулларын таба, хәтерен яхшырту өстендә эшли.

Акыл үсеше белән сөйләм теленең үсеше нык бәйләнгән. Персонажлар сөйләмен сәнгатьле итеп сөйләү өстендә эшләгәндә, баланың сүз байлыгы арта, хәтере яхшыра, аваз культурасы тәрбияләнә.

Укыту- методик комплектларында да эшчәнлекләр, һәр яшь үзенчәлекләренә карап, уен ситуацияләре, дидактик, сюжетлы-рольле, жырлы-биюле уеннар белән үрелеп бара.

Уеннар күптөрле: хәрәкәтле, игътибарны ныгыту, хәтерне яхшырту, сюжетлы- рольле, музыкаль, дидактик уеннар . Уеннарның кайберләре физик тәрбия чарасы булса , икенчеләре эстетик тойгылар тәрбияләүгә зур ярдәм итә.

Уен ул бала эшчәнлегенең, тормышының аерылгысыз өлеше. Уеннар кешегә яшәве кунеллерәк булсын өчен кирәк. Эйе, житез, өлгер, зирәк булып үсүе өчен төрле характердагы уеннар балалар тормышының аерылгысыз юлдашы булырга тиеш.

Дидактик уеннар- баларны уйланырга , эзләнәргә, игтибарын ныгытырга, хәтерен яхшытырга, фикерен тупларга, берләштерергә, күнекмәләрне, гадәтләрне тормышта кулланырга өйрәтүче һәм тәрбия бирүче көчле чараларнын берсе. Уен вакытында баланын сөйләме үсә, сүз байлыгы арта, хәтере яхшыра, игътибары ныгый, фантазиясе арта. Чөнки бала уен вакытында

иптәшләре белән бәйләнешкә керә. янадан –яңа сүзләр ишетә һәм узендә аларны куллана.

Балаларның хәтерен яхшырту һәм ныгыту өчен уеннар кулланабыз. Моның өчен безгә “Кем өйдә яши?”, “Кем юк?”, “Нәрсә юк?”, “Бел әйт сана”, “Серле кәрзин” кебек уеннар ярдәмгә килә.

Дидактик уеннар белән житәкчелек итү зур педагогик осталык таләп итә. Ул 3 төрле юнәлештә алып барыла: уенга әзерлек, уенны үткәрү һәм анализ. Уенны башлаганчы , балаларда уйнау теләге, кызыксындыру тудырырга кирәк. Моны төрле адымнар белән ,мәсәлән, табышмаклар, тизәйткечләр, сынамышлар кулланып ирешергә була.

Хәтернең үсешен баету һәм ныгыту өчен уеннарда ярыш элементларын да кулланырга була. Театр булегендә укучы балалар , “ кем беренче сүз әйтә”, “кем күбрәк” уеннары яратып уйныйлар.

Шулай ук уен өчен унайлы шартлар булдыру да игътибар үзәгендә булырга тиеш. Кирәк-яраклар, кулланмаларны алдан ук әзерләп куярга, жиһазлар балаларның игътибарын жәлеп итә торган , матур булырга тиеш. Аларны әзерләү, аннары тәртипләп урнаштыру эшләрендә балаларны да катнаштырырга кирәк. Алар игътибарлы булырга, пөхтәлеккә, чисталыкка өйрәнәләр.

Баланын хәтерен яхшыртуда сөйләм формасындагы уеннарда зур роль уйный. Театр булегендә укучы балалар белән хәрәкәт аша баetylган тизәйткечләр белән хәтерне ныгытабыз .Шулай ук кечкенә балалар белән халык авыз ижатыннан алынган бармак уенына игътибар итәбез.

Хәрәкәтле уеннарның да әһәмияте бик зур. Ул бала организмын ныгытып , аның хәрәкәтләрен генә үстереп калмый, ә игътибарын һәм хәтерне яхшыртыда зур роль уйный. Уен барышында балалар бергәләп уйнау, хәрәкәт итү, төрле хәлдән чыгу юлын эзләү, сүз байлыгын арттыру, игътибарын һәм фантазиясен баету үзнчәлекләрен эзлиләр.

Хәрәкәтле уеннар- туплар, шарлар ,музыка белән уйнала торган уеннар да зур роль ала.

Үстерешле уеннар балаларның төрле яктан үсүен тәэмин итә, ижади мөмкинлекләрен, фантазиясен баетуда, хәтерен яхшыртуда игътибарын ныгытуда ныклы этәргеч булып тора. Үстерешле уеннар , үткәрелү максатыннан чыгып , өч аспектка нигезләнә:

1. Танып белү. Балаларның ижади күзаллауларын арттыра, хәтерен яхшырта, фикерләү сәләтен үстерә.

2. Сөйләм үстерү. Балаларның диалогик сөйләмен формалаштыра, сүзлек байлыгын арттыра, бәйләнешле сөйләм күнекмәләре бирә.

3. Әхлакый сыйфатлар тәрбияләү. Уеннар ярдәмендә балаларда дуслык, иптәшлек, гаделлек, зирәклек тәрбияли; тырыш, көчле, сәләтле, нык ихтиярлы булып үсүләренә этәргеч бирә; игътибарлылык кебек матур сыйфатлар тәрбияли.

Балаларның хәтерен яхшыртуда диалогик сөйләмен формалаштыруда сюжетлы- рольле уеннарның әһәмияте зур. Театр сэнгатендә балаларның хәтерен ныгытуга театраль этюдларда ярдәмгә килә.

Психологик үзенчәлекләренә истә тотып , уен эшчәнлеген оештыруда берничә төп юнәлеш:

- баланың фикерләү, күзаллау сәләтен үстерү;
- игътибарын һәм хәтерен яхшырту;
- һәр баланың характерын, темпераментын, теләген истә тоту.

Тәрбия эше никадәр яхшы оештырылган булса, уен шул кадәр күп төрләрәк һәм матуррырак була, шулай ук балаларның үсешенә ярдәм итә һәм хәтер ягын ныгыта, яхшырта.

Әдәбият:

1. Закирова К. В. Уйный- уйный үсәбез: Балалар бакчасы тәрбиячеләре өчен методик кулланма/ Казан: Мәгариф, 2005.

2. Закирова К.В., Мортазина Л.Р. Әй уйныйбыз,уйныйбыз... Балалар өчен хәрәкәтле уеннар/ Казан, 2013.

3. Зарипова З.М., Исаева Р. С. Үстерешле уеннар: методик кулланма/ Казан 2013.

4. Хәзрәтова Ф. В. Туган телдә сөйләшәбез: тәрбиячеләр өчен методик кулланма/ Казан: Татар. Кит. Нәшр.,2012

Муртазина Альбина Дамировна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №2», г. Нижнекамск

РАЗВИТИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ ТОККАТЫ

В процессе обучения учащиеся знакомятся с произведениями различных стилистических направлений, жанров и образных сфер. В учебном репертуаре пианистов достаточно широко представлен жанр токкаты. Наряду со старинными токкатами И.С. Баха изучаются и сочинения, представляющие новый (современный) тип токкаты, воплощение художественного образа которых невозможно без знания их стилистических и жанровых особенностей.

Среди жанров фортепианной музыки токката занимает особое место, так как её 400-летняя история – от барокко до современности – многолика. Эпохи ее развития сменяются длительными периодами забвения, потерей определенных традиций и возникновением новых. Впервые термин «токката» был использован в эпоху Возрождения, однако в связи не с клавишной музыкой, а с относительно лаконичной праздничной, фанфарной музыкой духовых инструментов – в сфере бытового музицирования (уличные праздники) или небольшого вступления к опере или балету. Позднее токката проникает в область струнного (щипкового) и клавишного музицирования. Именно в струнной – в частности, лютневой музыке – впервые встречается термин «токката» в значении, более близком к ее жанровым признакам. И уже позже из лютневой музыки жанр токкаты переходит к клавишным инструментам. С этого времени понятие токкаты приобретает стабильное значение, несмотря на некоторые отличия в переводе. Итальянский термин «toccata» (касание) связан с буквальным значением «toccare» – прикасаться, трогать. Близость слова «toccata» к французскому «toucher» уточняет: прикасаться пальцем. Французское «la touché» – это клавиша (в органе, clavире).

Можно указать и на связь этого термина с итальянским «tocco» – удар молоточком, пальцем, что поясняет качество касания. Из этого следует, что

термин «токката» означает прикосновение пальцев к клавишам наподобие удара молоточка.

С XVII столетия токкатами называли произведения для клавишных инструментов, которые воплощали специфику сольного музыкального исполнительства. «Дофортепианная» эпоха дает многочисленные образцы органной и клавирной токкаты, которой свойственны две структурные разновидности. Первая базируется на чередовании контрастных разделов, связанных с разнообразными видами звукоизвлечения. Структурное объединение по свободной схеме контрастных разделов, каждый из которых мог бы быть самостоятельной фугой, хоралом, импровизацией, в разных темпах и типах фактур, безусловно, отвечает контрастно-составной форме. Во втором случае токкаты, как правило, предшествовали более строго организованным номерам. Такая вступительная «прикладная» функция роднит токкату с прелюдией, преамбулой. Вершиной развития данного жанра являются токкаты И.С. Баха, в которых красота формы и небывалая виртуозность соединились с глубиной и значительностью содержания. Его токкаты завершают самый длительный и яркий период в истории жанра старинной токкаты – от зарождения до развития. Именно в этой стадии токката выполняет функцию концептуального жанра. В таком виде она становится одним из символов эпохи барокко, наряду с фантазией.

В процессе исторического развития жанра токкаты XIX столетие можно считать определённым условным рубежом, который отделяет старинную токкату от новой (современной), так как переосмысления требовали не только «технологические», но и образные модели токкат. Закономерно, что токкаты XIX столетия отличаются от первых «токкат-касаний» старых мастеров. В них сохраняются только жанровые признаки: внимание к фактуре, технике, поиск типов звукоизвлечения, то есть, собственно, ядро токкатности. Образцы токкат такого типа представлены в творчестве М. Клементи и К. Черни. Известная токката К. Черни является одним из целиком законченных, в художественном отношении, примеров новой токкаты. В виртуозном плане она может служить

своеобразной энциклопедией техники двойных нот. В этом сочинении сформировались типичные черты новой фортепианной токкаты XIX столетия, для которой характерна виртуозность «этюдного» плана.

К началу XX столетия токкатность, в связи с формированием новых стилистических направлений в музыке, приобретает новые черты. Главными тенденциями в развитии жанра токкаты становятся виртуозный первоисточник, фиксация новых типов техники, средств музыкального языка и т. д. Здесь существенны как импрессионистские поиски, присутствующие в токкатах М. Равеля, К. Дебюсси, так и «этюдная», виртуозная тенденция, истоки которой идут от К. Черни и Р. Шумана и продолжают в творчестве С. Прокофьева, Р. Щедрина, А. Хачатуряна, А. Эшпая.

Таким образом, жанр токкаты прошел длительный путь развития. Сама эволюция токкаты, а также стабильность её основных жанровых признаков, непосредственная связь с исполнительской манерой, приёмами звукоизвлечения делают её в определённом смысле уникальным жанром. И сейчас, при всех трансформациях, токкатный первоисточник как фактурно-тематический комплекс выразительности сохраняет свою стабильность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Токката // Большой энциклопедический словарь. Музыка / гл. ред. Г.В. Келдыш. – 1998. – С. 547.
2. Научные ассамблеи: Материалы магистерских чтений 19-21 апреля 2006. – Харьков: ХГУИ, 2006. – 164 с.
3. Бах И.С. Токкаты для фортепиано / И.С. Бах; сост., перевод и примеч. ред. Н. Копчевский. – М.: Музыка, 1964. – 82 с.

Мухаметшина Венера Робесовна
преподаватель дополнительного образования по фортепиано
высшей квалификационной категории
МАУ ДО «ДШИ №7»

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

В документах национальной образовательной инициативы "Наша новая школа" отмечено, что должна быть создана система поддержки талантливых детей. Одновременно с реализацией стандарта общего образования должна быть выстроена разветвленная система поиска и поддержки талантливых детей, а также их сопровождения в течение всего периода становления личности. Конкурсы, олимпиады, различного рода ученические конференции и семинары, все это способствует выявлению талантливых детей.

Кто такой одаренный ребенок? - Это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями в той или иной деятельности. Психологи признают, что одаренность-это всегда результат сложного взаимодействия наследственности и социальной среды, а также роли психологических механизмов саморазвития личности.

Среди современных концепций одаренности самой популярной может быть названа теория специалиста в области изучения одаренных детей Джозефа Рензулли. У нас в России этим вопросом вплотную занималась Д. Кирнарская, преподаватель "Гнесинки".

По их мнению, одаренность -это сложный итог наложения друг на друга 3-х факторов.

- 1 - способность выше средних
- 2 - креативность
- 3 - включенность в задачу.

Рано проявившаяся одаренность в области искусства должна поощряться не только родителями, но и школой.

Эти дети постоянно занятые из-за частых конкурсов и концертов. Приходится пропускать уроки, у них часто возникают эмоциональные

проблемы из-за высокой конкуренции с другими детьми по своей "специальности" - таким детям нужна поддержка и от школы.

Различают типы одаренности - академическая, интеллектуальная, творческая одаренность.

Чаще всего дети с творческой одаренностью пользуются заслуженным восхищением в своем классе, известностью в школе и поддержкой со стороны педагогов.

Психологическая наука предлагает использовать семь базовых принципов выявления и сопровождения одаренных детей.

1. Использование тренинговых методов;
2. Подключение к оценке деятельности ребенка экспертов, специалистов в этой области;
3. Выстраивание для ребенка индивидуальной траектории обучения;
4. Опора на методы психодиагностики, имеющие дело с реальной оценкой поведения ребенка в конкретной ситуации, - беседа, наблюдение, анализ продуктов деятельности, экспертные оценки;
5. Социально-психологические тренинги, игры, олимпиады, конкурсы, фестивали;
6. Обязательно длительность наблюдения за поведением ребенка в разных жизненных ситуациях;
7. Тренинги для снятия психологических преград, комплексов звездности или неполноценности.

Потенциальная одаренность присуща многим детям, т.к. каждый ребенок талантлив по-своему. Актуальная одаренность дана только немногим, особо талантливым.

Работа с одаренными детьми нужна обществу. Эта потребность связана с поиском неординарной творческой личности. Раннее выявление, обучение и воспитание талантливых детей составляет одну из главных задач совершенствования системы образования. Однако, недостаточный психологический уровень подготовки педагогов для работы с детьми

одаренными приводит к неадекватной оценке их личностных качеств и всей деятельности.

Одной из приоритетных задач становится создание условий для развития одаренных детей.

Особенно рано может проявиться одаренность к музыке, раньше, чем к другим наукам. Одаренность детей может быть установлена и изучена только в процессе обучения и воспитания. При этом раннее проявление одаренности еще не предопределяет будущих возможностей человека. Предметом острых дискуссий остается вопрос о природе и предпосылках одаренности. Есть несколько концепций одаренности - одаренность врожденная, приобретенная одаренность. Современные исследования в этой области направлены на то, чтобы на основе всевозможных методов раскрыть соотношение биологического и социального в природе одаренности.

Одаренным детям присущи особые черты, отличающие их от сверстников. Как правило, высокая любознательность и исследовательская активность, у этих детей повышена биохимическая активность мозга. Для них характерна более быстрая передача нейронной информации. Они обладают хорошей памятью и абстрактным мышлением, их отличает способность классифицировать информацию. Одаренные дети упорны в достижении результата в той сфере, которая им интересна. Раннее развитие способностей школьника сказывается на всем стиле поведения и формирования его личности. Они полагаются только на себя, меньше волнуются при ответе, уверены в своих силах. Но есть и специфические трудности у таких детей - это в первую очередь связано с отношением родителей к одаренности своих детей. Если ребенок одарен музыкально, то его часто перегружают занятиями музыкой, забывая, что это все-таки ребенок и ему надо полноценно развивать и другие способности. Также он ограничен в общении со сверстниками, что негативно может сказаться на полноценном развитии личности, в навыках межличностных отношений.

Если ребенок приучен родными и близкими к осознанию своей исключительности, то неодобрение и низкие оценки в школе он может расценить как недоброжелательность учителя, такая позиция может травмировать ребенка, может мешать ему в полной мере реализовать свои возможности.

Желательно, чтобы обучение таких детей строилось на основе специально разработанных программ. Созданы специальные школы, где обучаются спортсмены, художники и музыканты и другие одаренные дети.

С целью оптимизации исследований в данной области, создан Всемирный совет по таланту и одаренности детей, в него входят представители 55 стран. В Москве предусмотрено создание Международной школы, которая станет демонстрационным центром, а также школой-моделью для эталонных педагогических стратегий и методик учебной деятельности.

Обыкновенная школа часто тормозит познавательное развитие одаренного ребенка. Обучение одаренного ребенка по обычной программе может привести к потере интереса к учебе. Такие дети, например, могут блестяще справляться с творческой работой и терпеть фиаско при выполнении рутинных задач.

Для работы с одаренными детьми от учителя требуются особые профессиональные качества, т.к. одаренные дети плохо воспринимают строго регламентированные задания, поэтому необходимо разнообразить программу с учетом их потребностей.

Любому обществу нужны одаренные люди и задача общества рассмотреть и развить их. Именно в школе должны закладываться основы развития творческой личности, новому обществу нужны люди с нестандартным мышлением. Таким образом, во главу образования в наше время ставится личность и ее потенциальные возможности.

И закончить хочется словами В.А. Сухомлинского: «В душе каждого ребенка есть невидимые струны, если тронуть их умелой рукой, они красиво звучат».

Список литературы.

1. Лейтес Н.С. Одаренные дети - М.-1997г.с.68.
2. Теплов Б.М. Способности и одаренность - М.: -1985г.с.65-178.
3. Ковалькова О.Н. Одаренность. - М.: - Академия: -2010г.- с61.
4. Кирнарская Д. Музыкальные способности. - М.-2004г.-с199.
5. Семянникова Ю.П. Выявление и развитие одаренных детей- М.-2003г.-с115.

Набиуллина Назира Махмутовна

Преподаватель теоретических дисциплин

МБУДО «Детская музыкальная школа №24» Кировского района г. Казани

ОСВОЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ ПРОГРАММ И ПОСОБИЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО

Предмет сольфеджио входит в цикл теоретических предметов, предназначенных для изучения в детских музыкальных школах.

В современных условиях содержание учебного предмета и методика преподавания должны постоянно доказывать свою многостороннюю эффективность. Поэтому главный вопрос - как, не упрощая существо предмета, сделать сольфеджио привлекательным и востребованным новым поколением учащихся? Вот здесь и может помочь новая технология средств обучения. С помощью синтезаторов, компьютеров, караоке, фонограмм можно не только разнообразить формы работы на уроке, но и пробудить интерес к предмету не только у учащихся, но и у самих преподавателей.

Еще полвека назад А. Островский в своих «Очерках» сформулировал принципиально важные условия успешной работы педагога- сольфеджиста:

«Педагогическое мастерство необходимо для преподавания сольфеджио ввиду неременной обязанности возбудить у учащихся интерес к занятиям. При этом надо обеспечить верную направленность всего процесса воспитания музыкального слуха, чтобы он давал живые

практически-действенные навыки, а не учил выполнять формальные задания, которые нужны для экзамена.»

Для начала попробуем представить себе среднестатистического ученика музыкальной школы начала XXI столетия. Дети XXI можно увидеть с мобильными телефонами, плеерами, они мало похожи на нас самих в детстве. А дома их ожидают компьютеры и синтезаторы, заменяющие им книги.

Что нужно использовать на уроках, а что нет, чтобы отношение к музыкальным дисциплинам не были негативными, специфика их преподавания должна существенно меняться.

В центре внимания появляются различные инновационные методики, интерактивные программы, современные технологии. Конечно, можно обойтись и без компьютера, но с ним интересно не только ученику, но и преподавателю, хотя и доставляет последнему лишние хлопоты. Но ведь инновации - это обозначение новых целей и простор для фантазии. Хотя придётся хорошо потрудиться, чтобы освоить компьютерные программы.

Интерактивное оборудование - неотъемлемая составляющая урока в современном общеобразовательном заведении, а также перспектива, к которой стремятся учреждения дополнительного образования, в том числе музыкальные школы. Качество теоретической подготовки учеников давно является важным показателем уровня музыкальной школы.

Хорошим подспорьем на уроках сольфеджио может стать пение известных детских песен с караоке. На сегодняшний день доступны диски, например серия «Караокемания» предлагает продукцию и для малышей с мультми - караоке и детские популярные песни для детей постарше. Пение с караоке - это не просто развлечение, ведь спеть с «минусом» чисто и ритмично тоже не просто. Минусовая фонограмма помогает вырабатывать чистоту интонации, ритмичность, четкость и выразительность исполнения. Это и помогает в развитии слуха. Конечно, всё это требует обстоятельной

методической работы. На основе пройденных песен можно давать учащимся различные задания с разной степенью сложности.

Для старших учащихся есть российская программа «Караоке сольфеджио» на основе популярной классической музыки, например методика В. Кирюшина - пение мелодических примеров различной трудности под «минус» с нотными примерами, которые соответствуют программе по сольфеджио для ДМШ.

В наших школах стали появляться и интерактивные доски. Это не просто большой телевизор, это огромный выбор материала, его применение, причём дети могут многое делать и сами, а какой простор для творчества! Прежде всего, широкие возможности разнообразной и эффективной работы с классом на современном уровне. Программное обеспечение интерактивных досок позволяет преподавателю создавать собственные наглядные мультимедийные ресурсы и использовать специально разработанные готовые уроки.

Пример №1

Например, при изучении длительностей можно использовать яркие картинки. Дети прохлопывают слова со слайда, выбирают нужный ритмический рисунок, и сами обводят стилусом нужную картинку, которая соответствует ритмическому рисунку.

Пример №2

Конечно, прежде чем учить детей с использованием ИКТ, проверять на практике эффективность обучения, надо самому хорошенько осваивать всю эту технику.

Как продукт для подробного знакомства - российская программа «Музыкальные инструменты, с нотной грамотой, с понятием "музыкальная гармония"».

Пример №3

Все разделы познакомят учащихся с музыкальными звуками с нотным письмом, длительностями нот, с музыкальными размерами, гаммами, интервалами и всем тем чему нужно научиться в младших классах и всё это

в интересной игровой форме, помогут преподавателю не только пробудить интерес к музыке, но и разнообразить урок и сделать его познавательным и интересным.

Таким образом “Музыкальный класс” - программа, где с помощью многочисленных игр дети получают знания, предусмотренные федеральной программой по музыке.

Пример №4

Ещё одна интересная обучающая программа «Школа музыки». Обучающая игра для детей 4-8 лет. Домовенок Бу и девочка Бунька приглашают вашего ребёнка в настоящую музыкальную студию!

В предложенных конкурсах реализованы разные механизмы обучения: ребенок запоминает предложенные звуки, сравнивает несколько звуков и находит нужный по высоте и длительности, соотносит звуки с нотами-знаками, учится по нотам воспроизводить звуки. Очень интересная развивающая компьютерная игра для младших школьников «Круглая компания», «Смешарики» предоставляет для нас возможность изучения нового материала, а именно нотной грамоты, с помощью игры-задачи, где целью игры является познакомить ребенка с нотами и развивать музыкальный слух.

Также этой игрой можно поиграть совместно с родителями, чтобы ускорить процесс освоения программы.

Пример №5

Данную игру хорошо использовать для обучения нотной грамоте младших школьников 1-2 класса.

Есть игры и для учащихся средних классов.

Компьютерная развивающая игра «Дракоша в мире музыки» от издательства «Media-Сервис 2000» используется для обучающихся 3-4 классов.

Анимированный герой не только рассказывает детям все о различных музыкальных инструментах и композиторах, но и готов дать уроки игры на фортепиано, не прочь поиграть в «Угадай мелодию» и спеть знакомые детские песенки. Полученные знания можно проверить с помощью тестов, которые даются в каждом разделе игры. И таких программ и интерактивных игр и пособий можно найти в всемирной сети, было бы желание. Конечно это не заменит кропотливой работы над слухом, ритмом и интонацией на уроке, поможет разнообразить урок и заинтересовать детей.

Инновация- это реформаторская смена дидактических позиций. Конечно, традиционная система музыкального образования привычнее и понятнее, но ведь мы преследуем цель увлечь детей, научить их любить и понимать классическую музыку.

Используемая литература

Тараева, Г.Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике книга 1: Стратегии и методики. – М, Издательский дом «Классика –XXI», 2007.

–128 с.

Берак, О.В. Как преподавать сольфеджио в XXI веке./ Берак О.В., Красева, М.В./– М.: Издательский дом «Классика –XXI», 2006.–224 с.

Горюнова, М.А. Интерактивные доски и их использование в учебном процессе /Горюнова, М.А. Семёнова Т., Солоницева М./ Под общ. ред. М.А. Горюновой . – СПб.: БХВ – Петербург, 2010–336с.

Шафрин, Ю.А. Информационные технологии: В 2ч.Ч2: Офисная технология и информационные системы. – М.: Лаборатория Базовых Знаний, 2000. – 336с.

Николаева Ольга Сергеевна,

преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин

первой квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств№7», г. Набережные Челны

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В КЛАССЕ ВОКАЛА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЛЕТНОСТИ ЗВУКА

Издавна самым массовым и любимым видом искусства было пение. Много желающих научиться петь и в наши дни. Кто-то хочет изучать

академический вокал, кто-то желает стать звездой эстрадного пения. Множество передач, шоу и конкурсов на телевидении, пропагандирующие детский вокал, стали мечтой большого количества детей. Поэтому в учреждениях дополнительного образования вокальное отделение одно из самых востребованных и популярных.

Невзирая на новый этап в развитии детского вокала полемика по поводу индивидуальных занятий и сейчас являются предметом спора в кругу профессионалов.

Детское сольное пение долго не признавалось. И до сих пор многие педагоги придерживаются мнения, что детей не надо учить академическому пению. Причина заключается в том, что иногда занятия приводят не к развитию, а к потере голоса или приобретению вокальных дефектов, которые в дальнейшем бывает нелегко устранить. Бесспорно, есть и много положительных моментов в раннем занятии вокальным искусством. Объединяет сторонников разных взглядов единый принцип «Не навреди». Голосовые органы человека - живой, сложный и нежный музыкальный инструмент. А детский голос к тому же хрупок и уязвим. Поэтому главная задача вокальной педагогики сохранить его, развить, оградить от психических перегрузок, а процесс обучения сделать радостным и трепетным.

На сегодняшний день существует много различных методов обучения вокалу. Сколько преподавателей, столько и методик. Внутри каждой системы обучения существует свой взгляд на постановку дыхания и на особенности звукоизвлечения. Существуют основные постулаты любой хорошей школы вокала, не важно, о каком пении мы говорим:

- Правильная опора дыхания;
- Свободная, низкая гортань со свободными в ней связками;
- Полноценное звучание резонаторов.

Именно звучание резонаторов дает голосу неповторимую индивидуальность. При колебании голосовых складок, помимо основного тона, также образуется большое количество дополнительных обертонов. Но для

восприятия органом слуха сила их недостаточна. Усиление этих обертонов происходит в резонаторах. Резонатор сам не производит звуков, он лишь усиливает некоторые из обертонов. Резонаторная система голосового органа человека относится к группе трубчатых, в частности, воронкообразных резонаторов. В систему входят: все пространство гортани над голосовыми связками, гортань и ротоглотка, полость рта с наружным ротовым отверстием. Но существуют и полостные резонаторы: околоносовые пазухи, лобная, полость носа. Полостные резонаторы обязательно имеют отверстие, через которое звуковые волны входят в полость, усиливаются, отражаясь от стенок и включаются в общее звучание. Полостные или головные резонаторы и отвечают за звонкость, яркость и полетность голоса.

В толковом словаре «полетность» трактуется как способность голоса быть слышимым на большом расстоянии при минимальных затратах сил говорящего или поющего. Независимо от типа голоса, высоты и тесситуры, а также громкости звучания, в полетном голосе всегда присутствует некоторая серебристость. Полетность звука осуществляется благодаря насыщению голоса высокими обертонами. Высокочастотные обертоны, названные «высокой формантой», с наибольшей легкостью воспринимаются нашим слухом, поэтому голос, в тембре которого такие обертоны, отличается хорошей слышимостью.

Работая с головными резонаторами важно правильно направлять струю выдыхаемого воздуха из гортани в ротовую полость. В какую именно часть направлять звук: к корню верхних передних зубов, в центр твердого нёба или в уши - индивидуальное решение каждого педагога.

На уроках вокала детям младшего возраста сложно, да и не обязательно объяснять сложный процесс звукообразования. Достаточно подобрать хороший комплекс упражнений, заставляющий работать нужные мышцы и добиться необходимых ощущений.

Вот небольшой перечень упражнений, способствующий формированию полетности. используемый автором статьи на уроках вокала с учащимися младшего и среднего возраста.

1. Упражнение «Кукушка» способствует выработки высокой вокальной позиции. Исполняется по звукам большой терции в нисходящем движении на звук «у».

2. Упражнение «Корова» необходимо для формирования резонативных ощущений в области «маски». На звук «mmm» исполняется глиссандо от нижних, грудных звуков к верхним, изображая мычание коровы.

3. Упражнение на озвучивание головных резонаторов. «Тпру» выполняется плотно прижатыми губами скольжением на квинту и обратно «свистковым» приемом.

4. Упражнение на развитие головного резонирования и выравнивание гласных при смене высоты тона. По звукам мажорного трезвучия пропеваются округлый звук «и» в восходящем движении и звук «йа» с поднятой нёбной занавеской в нисходящем движении. В тонический звук возвращаемся на слог «ми».

5. Упражнение «капризная девочка» и «начальник» помогают ощутить носовые резонаторы, вытянуть звук вперед. Изобразительным приемом на звук «хмм» направляется в нос.

Ощущения, найденные во время распевки, находят свое применение в произведениях как академического, так и эстрадного репертуара.

Хазрат Инайят Хана высказал изречение:

«Тот, кто владеет своим голосом - владеет собой.

Тот, кто владеет собой – свободен.

Выбор свободного человека - безграничен.

Поэтому, открой свой голос, и позволь себе быть свободным!»

При обучении способностью владеть своим голосом преподаватель должен быть профессионален и применять индивидуальный подход к каждому ребенку с учетом физиологических, возрастных характеристик детского голоса. Преподаватель должен позволить стать свободным каждому своему ученику.

ЛИТЕРАТУРА:

1. http://ped_recheved.academic.ru
2. Багрунов В.П. Азбука владения голосом. СПб.:Композитор, 2002.- 280с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. - 368с.
4. Огороднов Д. Е. Музыкально - певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. - Киев: Музична Украина, 1989. - 158с.
5. Пряшников И.П. Советы обучающимся пению. М.: Планета музыки, 2013. -144с.
6. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М.: Прометей, 1992. -270с.

Обыдённова Елена Яковлевна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №2», г. Нижнекамск

СБОРНИКИ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА ДЛЯ ДЕТЕЙ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Во второй половине XX века детский фортепианный репертуар пополнился многочисленными авторскими альбомами. Значительно расширилась образная, звуковая, ритмическая, ладо-гармоническая сферы. Многие композиторы включают в свои сочинения необычные звуковые и шумовые эффекты, редко используемые в детской музыке размеры (например, $5/8$, $7/8$, $3/2$), частое чередование размеров, кластерную технику, игру на струнах. Все эти остросовременные композиционные приемы в детском репертуаре воспитывают не только разносторонне развитого исполнителя, слушателя, но и вдохновляют учащихся и педагогов на поиск новых красок, на творческие эксперименты. Вводя ученика с юных лет в сферу острых, терпких гармоний, современные пьесы способствуют развитию метро-ритмической точности, эмоциональной отзывчивости, совершенствуют мелодический, ладо-гармонический, полифонический слух. Многие современные сборники полюбились педагогам и учащимся и прочно вошли в педагогический

репертуар, однако глубокому исследованию некоторые из них подвергаются впервые.

В сборнике Ж. Металлиди для начинающих пианистов «Сыграем в прятки» представлены сольные и ансамблевые пьесы для самых маленьких пианистов. В этой благодатной хрестоматии композитор применяет практически все основные приемы звукоизвлечения, знакомит с жанровыми направлениями и вовлекает в разнообразные эмоциональные состояния, присущие ребенку. Яркие образы подчеркиваются разными штрихами, контрастной динамикой, интересными гармоническими оборотами, «острыми» интервалами.

Таким образом, пьесы органично вводят в звуковое пространство музыки 20 века самых юных пианистов. В альбоме «Музыкальный сюрприз» имеются свои мини-циклы. «Старинный мир» – собрание пьес, где представлены предметы и люди из прошлого. Пьеса «Мельница» написана в размере 5/8, и знакомит юных пианистов с несимметричными ритмическими пульсациями, (в данном случае – 2+3). Музыкальная зарисовка «Крепость» несет в себе эпические черты: квартово-квинтовые скачки на фоне аккордового сопровождения, многоголосие, широкий регистровый охват. Полифоническое изложение приучает юных исполнителей к рельефному выпуклому проведению каждого голоса, учит насыщать музыкальную ткань красочными подголосками и тембровыми оттенками. Миниатюру «Рыцари на конях» отличает аккордовая фактура на протяжении всей музыкальной зарисовки. Подчеркивая чеканный шаг всадников в тяжелых доспехах, автор предписывает миниатюре и умеренный темп (*Moderato*), и штрих стаккато с пометкой *marcato* для создания художественного образа храброго воина средневековья.

Хоровод разнообразных музыкальных портретов зверей, рыб, птиц представляет цикл «Живой мир». Пьеса «Пингвин» изображает забавную покачивающуюся «походку» обитателя Арктики. Медлительного, неуклюжего лесного обитателя, изображенного глубоким портаменто в разных регистрах, учащиеся сразу же узнают в коротенькой миниатюре «Панда». Автор не

случайно выбирает подобные выразительные средства: чередование штрихов портаменто и легато, медленный темп *Adagio*, дублирование темы в нижнем и среднем регистрах. Напротив, беспокойную щебечущую «Птичку Колибри» Ж. Металлиди представила триольными последовательностями, форшлагами, арпеджато

Стилистическим разнообразием и интересом к новым композиционным идеям выделяется сборник Санкт-петербургского композитора А. Мыльникова «Рождение игрушки». Авторская школа игры на фортепиано появилась в 1998-2000 годах и адресована учащимся ДМШ, ДШИ. Сам автор кратко пояснил цели и задачи сборника в преамбуле: «...Научить юного пианиста самостоятельно ориентироваться в музыкальных стилях и направлениях, адекватно применять свои знания, умения и навыки при разучивании конкретного произведения – основная методическая задача Школы. Пьесы, этюды и экзерсисы основаны на свободном использовании образов и форм клавирной и фортепианной миниатюры XVIII – XX веков и направлены на последовательное освоение учащимся законов фортепианной игры».

В пьесах-посвящениях обыгрываются излюбленные приемы и стилевые черты того или иного композитора. Так, например, в инструктивном этюде «Как Черни у Бетховена учился» легко узнаваемы гаммообразные пассажи из этюдов Черни, перекликающиеся с краткими патетическими «замечаниями» Бетховена в пунктирном ритме в одноименном миноре. Замечательными примерами с многочисленными отклонениями в разные тональности и основами импровизации служат этюд «Как Бетховен до мажор потерял, а Черни – нашел», а также «Марш», в котором несколько разделов поочередно «сочиняют» Бетховен, Шуман, Малер и Шостакович. Мастерски сплетая стилевые черты и приемы композиционного письма великих композиторов, А. Мыльников создает не только инструктивные пьесы для развития пианистических навыков, но и учит распознавать основные ладогармонические, интонационные и ритмические закономерности композиторских школ разных эпох – от классицизма, романтизма до неоклассицизма. Силевой

направленностью обозначены и другие этюды – «Четыре Шуман-этюда», «Жига» (Моцарт-этюд), Этюд памяти Карла Черни.

Все эти пьесы словно приоткрывают завесу в тайну рождения музыки того или иного композитора, показывают четкие конструкции, присущие музыке той или иной эпохи.

Музыкальные зарисовки сборника лаконичны, написаны в жанре миниатюры. Предваряют программные пьесы и этюды емкие, наделенные разными инструктивными задачами 25 экзерсиса, на которых юные учащиеся активизируют первоначальные пианистические умения: скачки, метроритмическую организацию в несимметричных размерах, игру с перекрещиванием рук, исполнение триольных последовательностей. Изучая их, юные пианисты впоследствии могут легко использовать те или иные приемы исполнения в более масштабных произведениях.

Таким образом, сборник помогает воспитать не только технически подкованного ученика, но и способного различать стилевые черты того или иного композитора, способного самостоятельно моделировать тот или иной композиционный прием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Металлиди Ж. Волшебной флейты звуки. Пьесы для флейты в сопровождении фортепиано. Санкт-Петербург: Композитор, 2004.
2. Металлиди Ж. Петь по-всякому. Песни для детей младшего возраста. Санкт-Петербург, 2013.
3. Металлиди. Ж. Пьесы для виолончели и фортепиано. Санкт-Петербург, 2010.
4. Мыльников. А. Рождение игрушки: школа игры на фортепиано. Санкт-Петербург, 2000.
5. Слонимский. С. От пяти до пятидесяти. Фортепианный альбом. Тетрадь 1, 2, 3, 4, 5 Санкт-Петербург, 1995.

Перцева Татьяна Васильевна,
преподаватель по классу виолончели
ГАПОУ «Набережночелнинский колледж искусств»

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР ОБУЧЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ В ДМШ-ДШИ В КЛАССЕ ВИОЛОНЧЕЛИ

Искусство извлечения глубокого, выразительного, широкого, многообразного звука вырабатывается в результате многолетнего труда музыканта и требует высокоразвитого музыкального слуха, двигательной чуткости, постоянного внимания, знания условий и приемов звукоизвлечения на виолончели. Заложенные на первых уроках основы и навыки игры на инструменте во многом определяют успехи дальнейшего музыкального развития и образования учащихся.

Современная методика позволяет развивать музыкальные способности таким образом, чтобы обучать игре на виолончели детей, не обладающих с самого начала развитым и интонационным слухом. Однако это, конечно, становится возможным только при условии специальной, настойчивой и систематизированной работы над формированием и развитием музыкального слуха.

Еще при приеме в школу надо определить степень развития слуха ученика, в зависимости от чего педагог с первых дней занятий выберет соответствующие методические приемы.

Точность интонации обуславливают многие факторы. Кроме развитого интонационного слуха, огромное значение имеет состояние игрового аппарата, двигательная техника, волевые качества, посильность репертуара и многое другое. Однако главным, определяющим моментом является наличие у ученика представления о высоте тех звуков, которые ему предстоит извлекать из инструмента.

С приходом в музыкальную школу ученику хочется скорее научиться играть. Поэтому, учитывая психологию ребенка, работа с инструментом должна быть начата с первых же уроков. Но в работе над постановкой

возникает немало трудностей и, чтобы добиться результата, приходится тратить на это много времени. Если организацию двигательных навыков считать на начальном этапе первостепенной задачей, неизбежна серьезная ошибка: поскольку ученик не имеет элементарных музыкально-слуховых представлений, то ни ловкость пальцев, ни изучаемый материал не принесут ему радости и интерес к занятиям может погаснуть. Поэтому надо планировать урок с учетом музыкальных данных каждого ребенка, обязательно уделяя часть времени формированию его музыкальных представлений.

С первых же уроков надо вводить ученика в круг музыкальных понятий: постоянно обращать его внимание на различие звуков: по высоте и протяженности. Даже если ребенок пока не может различать высоту близких звуков, он обычно безошибочно распознает звуки различных регистров - нижнего, среднего, высокого. На простых примерах можно показать и объяснить ученику различное направление движения мелодии - вверх или вниз. Занятия должны проводиться интересно, в доступной для ученика форме. Если они нравятся ребенку, то результаты совместной работы педагога и ученика будут более высокими.

Формирование музыкально-слуховых представлений активизируется в результате подбора по слуху и транспонирования. Подбор по слуху можно вводить уже на самом раннем этапе, первое время - щипком, а потом и смычком.

Если ученик всецело занят двигательными задачами, он не в состоянии ни представить звук, ни осуществить слуховой контроль. Педагог тогда вынужден постоянно поправлять интонацию словами "выше", "ниже" или подыгрыванием на фортепиано. Привыкнув руководствоваться указаниями педагога, ученик никогда не сможет быть уверенным в точности своей интонации и останется беспомощным в самостоятельной работе. Поэтому если в процессе игры появился фальшивый звук, следует задержаться и обратить внимание ученика на него. Полное ощущение высоты звука наступает обычно не сразу, так как ученику надо больше времени, чем педагогу, чтобы вслушаться в звук и

определить, как его исправить. В связи с этим также полезно вспомнить советы П. Казальса: чтобы лучше вслушаться в точность звука, надо заниматься преимущественно в нюансе пиано. Остановив ученика, следует сначала предложить ему спеть мотив или фразу, включающую искомый звук, а затем обратить внимание на интервал, т.е. добиться, чтобы возникло точное звуковое представление. Только после этого можно продолжать игру. Заметим, что, к сожалению, часто наблюдается разрыв между навыками, полученными учеником на уроках сольфеджио, и практикой игры на инструменте. Это, в частности, проявляется в недостаточном слуховом понятии об интервалах, особенно широких. Точное представление об интервале особенно необходимо во время смены позиций, когда возникают дополнительные трудности в интонировании. Полезно, чтобы ученик, начиная играть в позициях, учился находить одинаковые звуки и их сочетания в разных местах грифа, руководствуясь при этом именно слуховыми представлениями. Распространенный способ проверки отдаленных звуков с открытыми струнами может быть использован только как временный. Привычка к подобной проверке порождает недоверие к своей способности правильно представлять и интонировать звуки. Поэтому, работая над сменой позиций, особенно при скачках, надо постоянно обращать внимание ученика на звучание образующегося интервала. На любых этапах обучения у играющих появляются различные затруднения в интонировании. Конечные результаты работы над их преодолением всегда зависят от степени развитости и активности музыкального слуха. При разучивании подвижных произведений или пассажей интонация обычно проверяется в замедленном темпе, так как при быстром движении слуховой контроль затруднен. Однако надо учитывать, что при исполнении одного и того же эпизода в разных темпах двигательные действия различны. Поэтому, работая над интонацией, нельзя ограничиваться только медленным темпом. Следовательно, и на начальном этапе занятий необходимо приучать ребенка к целостному слуховому контролю интонации, мотива, фразы в подлинном темпе.

При настойчивой работе над развитием слуховых представлений ученик получает возможность самостоятельно определять неточные звуки и исправлять их. Музыкальный слух и чистая интонация - качества, которые приобретаются и развиваются в результате систематического использования методически целесообразных приемов.

Как видим, на начальной стадии обучения методика работы сводится к тому, чтобы у ученика последовательно образовались следующие связи: восприятие песни, её запоминание, переработка восприятия «в уме», слуховые представления, воспроизведение песни, первичные игровые навыки и последующий слуховой контроль.

При этом педагог должен исправлять интонационные и ритмические неточности, корректировать качество пропевания и добиваться выразительности исполнения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Беккер Х. и Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. - М., 1978.
2. Борисьяк А. Метод органического развития приемов игры на виолончели. - М., 1934.
3. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. - М., 1960.
4. Давыдов К.Ю. Школа игры на виолончели. М.: Классика-XX, 1958.
5. Сапожников Р. Школа игры на виолончели. - М., 1965.
6. Сапожников Р. Основы методики обучения игре на виолончели. - М., 1967.

Петрова Лидия Ивановна, преподаватель по классу хореографии,
Алексеева Наиля Азатовна, концертмейстер
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ЭФФЕКТИВНОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ РАБОТЫ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕНИИ В ДШИ

Одарённость или общая одарённость — уровень развития каких-либо способностей человека, связанный с их развитием, но, тем не менее, от них независимый. Понятие одаренности определяется как «качественно-своеобразное сочетание способностей, от которого зависит возможность

достижения большего или меньшего успеха в выполнении той или другой деятельности». Одарённость обеспечивает не успех в какой-либо деятельности, а только возможность достижения этого успеха. Для успешного выполнения деятельности человеку, кроме наличия комплекса способностей, необходимо обладать определённой суммой знаний, умений и навыков. В настоящее время наблюдается повышенный интерес к проблеме одарённости, выявления, обучения, развития и психолого-педагогического сопровождения одарённых детей. Именно одаренные дети, обладают психофизиологическими возможностями наиболее быстрого и успешного продвижения в интеллектуальном и творческом развитии и способны в будущем обеспечить прогрессивное развитие общества в области науки, искусства, техники, в социальной сфере. Поддержка, развитие и социализация одарённых детей, несомненно, становится одной из приоритетных задач образования. Процесс выявления, обучения и воспитания одарённых детей составляет задачу совершенствования системы образования, так как обучение одаренных детей сегодня – это модель обучения всех детей завтра. В связи с этим перед педагогом, работающим в современном образовательном учреждении и акцентирующим свое внимание на работе с одаренными детьми, возникает целый комплекс проблем: 1) определение направления и степени одаренности ребенка; 2) поиск эффективных педагогических технологий, способствующих повышению одаренности; 3) формирование условий для гармонично развитой личности ребенка.

Уровни одаренности:

- гениальность;
- талант;
- одарённость;
- способность;
- склонность (задатки).

Одарен каждый ребенок, отсюда педагогическая задача – выявить своеобразие этой одаренности и создать условия для ее развития и реализации,

что обеспечивается специальными образовательными услугами, обогащенностью развивающей среды, включающей увлекающую ребенка деятельность, мотивацией его собственных усилий по совершенствованию своих способностей. В условиях осуществления педагогического процесса в ДШИ на хореографическом отделении, накоплен определенный опыт работы с одаренными детьми. Прежде всего, необходимо помнить, что танец представляет собой вид искусства, в котором художественный образ воплощается через музыкально организованное движение. Одаренность в сфере хореографии может быть определена как совокупность выдающихся качеств ученика по восприятию, наличию ярко выраженных способностей к пластическому воплощению в сценических условиях определенных художественных образов. В рамках настоящей учебно-методической и творческой работы применяются следующие **инновационные педагогические технологии**, которые позволяют выявить потенциал творческих способностей участника.

Диагностические технологии. Это технологии, позволяющие выявить потенциал творческих способностей участника. Это могут быть: просмотр учащихся на предмет выявления их двигательной активности, пластической выразительности, музыкального и ритмического слуха, исполнение творческого задания.

Технологии сотворчества. Основным условием выполнения данной технологии является воспитание в учащихся чувства толерантности.

Технологии формирования психофизического состояния. В данной технологии доминирует мягкий подход, в основном это техники медитации и релаксации.

Технологии раскрепощения и снятия зажимов включают в себя комплексы упражнений и этюдов по преодолению психологических и физических препятствий для свободного осуществления разнообразной сценической деятельности.

Технологии на развитие пластических характеристик. Стретчинг, представляющий собой импровизационные пластические упражнения и задания, ставящие целью психофизическое раскрепощение человеческого тела. Стретчинг- суть синтез хореографии и упражнений на развитие пластических характеристик.

Технологии создания художественного образа. Фантазирование виртуальной реальности сценического действия имеет, как правило, не внешние, а внутренние ограничения. Образ - это чувственно воспринимаемая целостность произведения, определяющая пространство, время, структуру, взаимоотношения элементов единого художественного произведения, его атмосферу.

Воркшоп - развитие коммуникативных способностей участников коллектива. Методики, основанные на принципе студийности. Прежде всего, это проведение мероприятий, а также самостоятельная (индивидуальная и коллективная) работа, активизирующая творческий потенциал участников.

Технология художественного восприятия и отношения/поэтизации действия. Они включают в себя совокупность приемов, которые через приобщение к формам художественного опыта человеческой культуры, осуществляют поэтапный переход исполнителя от бытового восприятия к художественному осмыслению танцевальных движений.

На начальном этапе обучения дошкольников танцевальному искусству наиболее применимы *игровые технологии*. Игровая форма занятий создается на уроках при помощи игровых приемов и ситуаций, которые выступают как средство побуждения, стимулирования учащихся к учебной деятельности. Игры на уроке могут иметь разный характер. Это может быть и свободная деятельность, где ребенок получает удовольствие от самого процесса игры, так и творческий характер, где ребенок может раскрыть себя как личность, проявить свою артистичность. Игра позволяет снять внешние и внутренние зажимы. С первых уроков хореографии я использую игру для развития чувства ритма, артистичности, пластики, координации движения.

Если систематически использовать инновационные технологии в учебном процессе в сочетании с традиционными методами обучения можно значительно повысить эффективность обучения хореографии. Тренинги и репетиции в нашем коллективе проходят в рамках индивидуально-групповых занятий с учащимися. Развитие творческих возможностей ребенка посредством танцевального искусства возможно только при условии упорной и систематической работы, на протяжении длительного времени. Именно такая работа хорошо сплачивает наш коллектив, помогает преодолеть излишнюю застенчивость, приучает к взаимопомощи, дисциплинированности, делает детей более коммуникабельными. В результате, учебная программа в последующие годы обучения становится богаче и насыщеннее по содержанию. Это отражается и в учебном процессе, и в концертном репертуаре коллектива, что способствует достижению высоких творческих результатов. За время работы в ансамбле я добилась значительных творческих результатов. Наш коллектив является лауреатом многочисленных конкурсов разного уровня, а также незаменимым участником городских и школьных мероприятий.

Список литературы:

1. Голованов, В.П. Методика и технология работы педагога дополнительного образования: / В.П. Голованов. – М.: Владос, 2004.
 2. Матюшкин А.М. Загадки одаренности. – М., 1993.
 3. Петросян, Л.Г. Работа с одаренными детьми в системе дополнительного образования лица [Текст]: «Дополнительное образование детей», 2001. - № 24. - 37-39с.
 4. Тамберг Ю.Г. Развитие творческого мышления ребенка. – СПб.: Речь, 2002.
- Торшилова Е.М., Морозова Т. Эстетическое развитие дошкольников

Помазкина Людмила Лукьянова, преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории,
Кольцова Елена Сергеевна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ФОРМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МЕРАБА ПАРЦХАЛАДЗЕ

Родился Мераб Алексеевич Парцхаладзе 15 декабря 1924 года в Тбилиси в семье грузинского композитора Алексея Алексеевича Парцхаладзе. С четырех лет Мераб жил в Батуми, куда переехала его семья. Отец стал преподавать в местном музыкальном училище (в 1936 году был назначен его директором), мать – Мария Захаровна – заведовала детским садом. С самого раннего детства будущий композитор был буквально окружен музыкой: отец писал детские пьесы для фортепиано, скрипки, песни для дошкольников, им созданы две детские оперы. В доме постоянно звучала и народная грузинская песня. Алексей Алексеевич был известным фольклористом.

Мераб, как и многие сверстники, параллельно со средней школой учился в музыкальной. Он занимался по классу фортепиано у педагога Г.Д. Бучинского. У него же окончил Батумское музыкальное училище. Теоретические дисциплины вел его отец. Сыну на этих занятиях приходилось, пожалуй, труднее всех – ведь именно с него всегда начинался опрос, да и оценки ставились с особым пристрастием.

Сочинять композитор начал уже в возрасте 9-10 лет. Конечно, первые его опыты были еще несмелыми, робкими. Но отец, обративший внимание на дарование сына, всемерно помогал развитию его композиторских способностей, постоянно направляя по верному пути. Он рекомендовал мальчику на первых порах писать несложные детские пьески и песенки, не замахиваться на крупные сочинения, исподволь знакомил его с основами музыкальных форм. Мераб хорошо играл на фортепиано и часто подолгу импровизировал. Правда, своим импровизациям он придавал особенного

значения и не пытался фиксировать их на нотной бумаге, хотя в них и появлялись интересные музыкальные мысли.

Основные музыкальные впечатления детства и ранней юности Мераба Парцхаладзе – народные песни, звучавшие вокруг, произведения разных композиторов, исполняемые товарищами по училищу, и, конечно сочинения отца. В эти годы сформировались и музыкальные склонности Мераба – любовь к музыке Грига, Шопена, Листа.

В 1942 году Мераб окончил среднюю школу и музыкальное училище, но занятия музыкой вынужден был прервать: шла Великая Отечественная война. Восемнадцатилетнего музыканта призвали в ряды Красной Армии. Сержант Парцхаладзе служил в зенитно-артиллерийских частях и закончил войну командиром отделения радиотелеграфистов. Он награжден несколькими боевыми медалями. Но в годы войны он не забывал музыку, руководил полковым ансамблем армейской самодеятельности, сочинял песни. В 1943 году его «Песня зенитчиков» была отмечена премией.

Демобилизовавшись, М. Парцхаладзе поступил учиться в Одесский медицинский институт и одновременно в Одесскую консерваторию. Но любовь к музыке все-таки перевесила. После года учебы он оставляет медицинский институт и решает вернуться в родные места. Свои занятия он продолжает в Тбилисской консерватории по классу композиции профессора С.В. Бархударяна. У него учились многие ведущие композиторы Армении и Грузии.

Осенью 1949 года по совету своего друга композитора Сулхана Цинадзе, учившегося в Московской консерватории, Мераб приезжает в Москву. Хотя приемные экзамены давно закончились и уже начались занятия, его все же согласились прослушать. На прослушивании 6 сентября Мераб сыграл несколько своих сочинений, среди них концертную пьесу «Пандурули», два романса, фортепианные пьесы. Ю.А. Шапорину и С.С. Богатыреву, слушавшим его, произведения очень понравились, и, после того как вакантное место было найдено на другом факультете, М. Парцхаладзе стал студентом Московской

консерватории. Он был принят в класс известного советского музыканта Семена Семеновича Богатырева.

Весной 1953 года композитор окончил консерваторию, представив в качестве дипломного произведения Концерт для фортепиано с оркестром в трех частях, музыка которого отмечена мелодической красотой, романтичностью образов. Председатель экзаменационной комиссии известный композитор Б.Арапов отметил, что «особенно выделились сочинения М. Парцхаладзе, А. Пахмутовой, А. Эшпая. В их творчестве ясно ощутима индивидуальность...

К детской музыке Мераб Алексеевич обратился еще в студенческие годы. Еще в 1950 году написал три пьесы для фортепиано – «Танец», «Этюд», «Пандурули №2», которые положили начало «Детскому альбому» (ор. 14, издан в Москве в 1963 году). В сборнике 17 фортепианных произведений, и в каждом произведении найден какой-то образный «ключик», пробуждающий фантазию юного пианиста.

Во всех произведениях язык композитора разнообразен и колоритен, слышны национальные обороты и характерный пунктирный ритм.

«Холодный нос, короткий хвост» - музыкальная сказка про двух зайцев-братишек, в которой звучит вальс. Его могут исполнить ученики 2-3 классов. Спокойная приятная мелодия, хорошо ложится на слух ребенка и запоминается, в мелодии нет больших скачков. Изложение мелодии сначала одноголосное, затем в октаву. В кульминации автор использует аккордовую фактуру, это потребует от учащихся определенных навыков исполнения аккордов.

«В цирке» – музыка изображает представление в цирке: это и цирковые лошадки, гимнасты под куполом цирка, акробатические номера. Музыка пьесы наполнена скачками, форшлагами, аккордовой фактурой, мелкими длительностями, в общем, всевозможным разнообразием, увлекающим ребенка при изучении произведения. В партии аккомпанемента неизменно звучит фактура бас-аккорд, что придает всему произведению упругость, постоянно держит внимание слушателя.

«Тихий вечер» - нежное медленное вступление с глиссандо, а затем красивая современная мелодия, напоминающая мелодии «Битлз» 70 годов, мягкие гармонические обороты третьей пониженной ступени оттеняют основной мажор, как будто окутывают вечерей дымкой. Произведение для учащихся четвертых, пятых классов.

«На тройке»- С первых же тактов мы слышим звон колокольчика в высоком регистре – повторение одной и той же мелодии, которая звучит в разных вариантах на протяжении всего произведения, имитируя быстрый бег запряженных в тройку лошадей, русскую удаль,..Изложение первой партии разнообразно: композитор использует октавное удвоение мелодии, параллельные секстаккорды, сопоставление тональностей, форшлаги. Произведение для старших классов музыкальной школы.

За годы после выхода в свет «Детский альбом» М. Парцхаладзе прочно закрепился в репертуаре музыкальных школ нашей страны.

Мераб Парцхаладзе пишет музыку и для самых маленьких ребят – дошкольников, воспитанников детских садов. Он твердо убежден, что с самого раннего детства в душу ребенка должна проникать музыка. В ее звуках ребенок должен суметь научиться слышать и определять разные оттенки человеческих чувств, что обогащает его духовный мир, воспитывает его нравственно. Только музыка, которую ребенок слышит в раннем детстве. Должна быть доступна ему по своим образам и музыкальным средствам.

Еще одна область творчества М. Парцхаладзе для детей – детские музыкальные сказки. Ведь мир сказки наиболее доступен и понятен для детей, поэтому многие композиторы, работающие в детской музыке, часто и охотно обращаются к этому своеобразному музыкальному жанру.

В 1968 году по либретто Ф. Олина М. Парцхаладзе написал сказку «Короткий хвост, Холодный нос» для детей младшего возраста (тексты песен В. Викторова). Сюжет этой сказки помогает детям разобраться в том, как плохо лениться, хвастаться, как важно многое в жизни знать. Вообще своеобразная, изобретательная оркестровка произведения помогает

созданию сказочной атмосферы – композитор использует для этого такие инструменты, как колокольчики, вибрафон, аккордеон, арфа.

ЛИТЕРАТУРА:

1. https://studopedia.ru/11_18908_merab-alekseevich-partshaladze---biografiya.html
2. Бобыкина И., Мераб Парцхаладзе // Портреты советских композиторов. — М., 1980.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — с. 412

Рудзит Лариса Викторовна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории
МАУ ДО «ДШИ №7», г. Набережные Челны

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА. ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ

В художественную культуру – явление, как известно, сложное, разнородное, многосоставное – каждый мастер вносит свою лепту.

Среди корифеев русской музыки XIX–XX века осталось немало «белых пятен» в изучении художественной среды. Одним из таких крупных мастеров отечественной культуры является Сергей Эдуардович Борткевич (1877–1952), выдающийся русский музыкант конца XIX – первой половины XX века, видный представитель русского зарубежья. Современники высоко ценили его и как исполнителя, и как композитора. Наследие Сергея Борткевича включает в себя оперу, симфонические произведения, инструментальные концерты, камерно-вокальные и инструментальные сочинения. И, все - таки, основу творчества композитора - пианиста Сергея Борткевича, составляют произведения для фортепиано. Это концерты для фортепиано оркестром, программные пьесы, сонаты, вальсы, прелюдии, этюды, баллада, роман для фортепиано.

Среди фортепианных произведений композитора отдельно можно выделить циклы, посвященные детям. Тема детства представлена в творчестве

С. Борткевича следующими фортепианными опусами: «Из моего детства» (1911), «Музыкальные картинки по сказкам Андерсена» (1925), «Маленький путешественник» (1922), сюиты для фортепиано по повести Л.Н. Толстого «Детство» (1930) и фортепианный цикл «Марионетки» (1938).

Опираясь на принципы своих старших современников П.И. Чайковского, А. Гречанинова, А. Пахульского, а также своего учителя А. Лядова, Сергей Борткевич, продолжил работу в данном жанре, и создал фортепианные циклы, которые могут быть интересны не только детям, но и взрослым исполнителям. Многие из его пьес имеют глубокий философский подтекст; и в них нередко встречаются совсем недетские «сюжеты».

Фортепианную манеру этого композитора отличают стремление к изяществу, филигранной отточенности деталей, что может быть сопоставимо с произведениями из детских альбомов П. Чайковского и Р. Шумана.

Дети очень любят читать сказки и смотреть мультфильмы. Фортепианный цикл «Музыкальные картинки по сказкам Андерсена» один из лучших образцов данного жанра в русской традиции. Этот цикл пьес может стать подлинным открытием для педагогов и учащихся. С. Борткевич использовал здесь 12 сказок и историй датского писателя, среди которых есть и самые знаменитые его шедевры: «Стойкий оловянный солдатик», «Гадкий утенок», «Принцесса на горошине» и другие. К сожалению, детская музыка Борткевича малоизвестна, а ее ноты во многих случаях недоступны. Андерсеновскому циклу «повезло»: он был вновь издан в 2008 году в Санкт-Петербурге издательством «Композитор».

Три цикла детской музыки С. Борткевича – «Из моего детства» ор. 14 «Маленький путешественник» ор. 21 и «Детство» ор. 39 – по мнению некоторых исследователей творчества композитора, выступают своего рода «продолжением» «Детского альбома» П. И. Чайковского. Названные циклы объединяет не только стиль и музыкальные приемы, но и тематика: в них отражена жизнь ребенка в русской дворянской семье. Основные сюжетные линии и главные «персонажи» во многом совпадают. Например, у того и другого композитора есть пьеса под общим названием «Мама». «Игровой» блок

представленный П. Чайковским «Игрой в лошадки», «Маршем деревянных солдатиков» и несколькими пьесами, связанными с игрой в куклы, у С. Борткевича представлен пьесой «Игра в Робинзона Крузо», и отчасти миниатюрой «Темная комната».

Няня – полноправный член дворянской семьи. У П. Чайковского она представлена в пьесе «Нянина сказка», а Борткевичем – в его миниатюрах «Наталья Саввишна», «Няня» и «То, что пела няня». «Сладкую грезу» Чайковского можно сравнить с миниатюрами «Предчувствие», «Первая любовь» у С. Борткевича. Серию танцев в «Детском альбоме» Чайковского можно сопоставить с танцами в цикле «Детство» это его пьесы «Кадриль» и «Мазурка», а также с Полькой, Экосезом, Венским вальсом.

Однако С. Борткевич имеет свой индивидуальный композиторский почерк. Свои замечательный циклы он превращает в большую музыкальную книгу с цветными картинками.

Теме путешествий Сергей Борткевич уделил особое внимание. Сборник пьес «Маленький путешественник» включает в себя восемнадцать фортепианных миниатюр. Он знакомит ребенка с культурой разных стран: Польши, Венгрии, Австрии, Италии, Франции, Испании, Англии, Германии, Норвегии и, конечно же, России.

Девять легких фортепианных пьес op. 54 «Марионетки» (1938) – цикл характерных зарисовок. Он отличается яркостью характеристик и запоминающимся материалом.

Композитор С. Борткевич значительно расширяет образную палитру жанра за счет привлечения новых выразительных средств, идущих от русской сказочной оперы, явлений импрессионизма, театральной и салонной музыки. Здесь, в отличие от «взрослых» фортепианных опусов С. Борткевича, развивающих виртуозно-концертный стиль, оживает традиция домашнего музицирования. В детской музыке композитора сказался его опыт педагога: все исполнительские трудности сбалансированы в ней педагогическими задачами, не допускающими использования слишком сложных для ученика приемов, и в

то же время направлены на художественное и техническое развитие юного пианиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сайт о жизни и творчестве композитора С. Борткевича. Sergei Bortkiewicz: his life and music. URL: <https://sergeibortkiewicz.com>
2. Резник Анна Леонидовна. Творческий путь и фортепианное наследие С.Э. Борткевича: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / [Место защиты: ФГБОУ ВО Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки], 2017

Савина Ирина Петровна

преподаватель по классу домры первой квалификационной категории
МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»,
г. Набережные Челны

ВОСПИТАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ ПРОБЛЕМНОГО ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Мы живем в период быстрого обновления музыкальной педагогики. Пополняется и изменяется репертуар, на котором воспитываются учащиеся, все большую роль в нем начинает играть творчество современных композиторов. Расширяется круг исполняемых классиков прошлого, особенно мастеров XVIII века. Происходят интенсивные поиски новых, более активных методов обучения и воспитания, педагогических принципов повышающих эффективность работы.

Известно, что одним из главных требований воспитания музыканта является развитие самостоятельности, умение нестандартно мыслить, творчески подходить к решению проблем художественного и технического порядка. Об этом ни раз напоминают в своих работах педагоги домристы В. Чунин, А. Александров, А. Цыганков. Однако именно в этой области, несмотря на старания педагогов ДМШ передать свои знания детям, далеко не всегда бывают достаточными. На вопрос «Почему же так происходит?» современные психология и педагогика отвечают: традиционная система обучения преподносит учащимся знания, умения и навыки в готовом виде, она лишь

требует, чтобы они запоминали то, что им сообщается. Подобный метод преподавания, его еще можно назвать «сообщающий», базируется в основном на запоминании материала.

Но психологи утверждают: потребность в новом знании является главным источником психического развития человека, его мышления, активности, самостоятельности. Поэтому современные методы усвоения знаний и навыков основаны на принципах воспитывающего обучения.

Основной из главных проблем, стоящих перед педагогом по специальности – воспитание учебно-познавательных компетенций. Развитие эмоциональности идет, прежде всего, через воспитание умения слушать себя, т.к. слушание музыки рождает эмоциональный отклик исполнителя. А становление интеллекта учащегося происходит, если преподаватель путем обобщения подводит ученика к познанию закономерностей музыки. Воспитание умения слушать себя, использование анализа и обобщений с целью воспитания интеллекта учащегося проявляется в решении любой музыкальной задачи.

Не менее важной задачей является воспитание самостоятельности ребенка, что в значительной степени определяется отношением педагога к первому показу нового произведения. Очень важно с первых лет обучения стремиться к тому, чтобы ученик самостоятельно разобрал произведение, делая это, по возможности грамотно и добросовестно.

С начинающими приходится детально разбирать пьесу на уроке, обсуждая темп, ритм, указывая штрихи, лиги, аппликатурные обозначения и т.д. Но вскоре можно задавать разбор пьесы на дом и требовать выполнения задания без посторонней помощи. Постепенно усложняя задания, педагог должен добиваться от учащегося, чтобы в новой пьесе он мог не только самостоятельно прочесть все написанное, но и определить характер музыки, понять что главное и что второстепенное, подумать о способах работы и т.п. Так, понемногу учащиеся привыкают не только разбирать, но и сразу учить новую пьесу без помощи педагога. Систематически воспитывая в своих учениках учебно-

познавательные компетенции, педагог со временем может требовать не только выполнение черновой работы, но и относительной законченности исполнения уже на первом уроке.

Учение должно не только давать знания, но и формировать мышление, выявлять и совершенствовать способности, воспитывать активность в деятельности. Знания ученику надо передавать в такой форме, чтобы он мог применять их в различных жизненных ситуациях. Важно, чтобы в процессе приобретения учебно-познавательных компетенций, педагог стремился учить не только практической деятельности, но и ее теоретическому осмыслению.

Одним из методов, с помощью которого успешно решаются эти задачи, является проблемное обучение. При проблемном обучении ученику не даются готовые знания или образцы деятельности (приемы игры, фразировка, динамика и т.д.), а показываются пути приобретения знаний и навыков, пути развития мысли при формировании данного понятия, умения, навыка. Например, объясняется как найти и овладеть тем или иным выразительным средством исполнения, как подойти к решению тех вопросов фразировки, динамики, формы музыкального произведения... Для этого используется такая постановка вопросов и заданий, которая побуждает ученика к наблюдению, анализу, сравнению, обобщению.

В сущности, проблемный подход неразрывно связан со спецификой музыкальной педагогики. С одной стороны, перед учеником всегда возникает проблема художественной интерпретации, творческого раскрытия замысла автора музыкального произведения, зашифрованного знаками нотного текста, с другой – задача овладения комплексом выразительных средств исполнительства, исходя из объективных требований инструмента и субъективных возможностей ученика. Две эти стороны исполнительства – две проблемы, решаемые повседневно в учебной и артистической деятельности каждого музыканта.

Не заботясь о всестороннем и по-настоящему глубоком развитии учащегося на начальных этапах занятий, удовлетворяясь лишь внешними

показателями игры во время не столь частых выступлений, мы нередко пожинаем плоды «псевдоразвития» в конце обучения.

В заключении... Одним из важных требований, применяемых к музыкальной педагогике, является всесторонний учет реальных возможностей учащегося – степени его развития музыкальных способностей, моторно-двигательных данных, эмоциональной реакции, интеллекта, достигнутого уровня владения инструментом. Один из показателей этих возможностей – характер ошибок, которые ученик совершает при выполнении заданий. За каждой ошибкой всегда стоят какие-либо причины. Их надо учиться анализировать, чтобы затем изыскивать наиболее действенные методы воспитания.

Самигуллина Лариса Ивановна, преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин высшей квалификационной категории
Егорова Марина Ильинична, преподаватель хореографических дисциплин первой квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкально-хореографическая школа №12», г. Казань

ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ КАК СРЕДСТВО ПРИОБЩЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ К ИСКУССТВУ

Социально-экономические и политические условия современного общества формируют запрос на свободную, инициативную, творческую личность, с высоким уровнем духовности и интеллекта. Духовная культура является обязательным компонентом в формировании нравственно-духовной личности, поэтому исключительно важна духовная среда для воспитания молодого, формирующего поколения. Одной из важнейших педагогических задач становится повышение общекультурного уровня обучающихся, а также формирование потребности в духовной культуре. Искусство выступает одним из эффективных факторов развития творческого потенциала формирующейся личности, а в этом смысле вокально-хореографический ансамбль является средством художественно - творческого развития обучающихся, вовлечения их

в активную эстетическую деятельность. Становление музыкально-эстетической культуры личности школьника обусловлено наличием её основных структурных компонентов (музыкально-эстетического восприятия, музыкально-эстетического чувства, эстетической оценки, музыкально-эстетического вкуса, эстетической потребности, музыкально-эстетической деятельности), в развитии которых задействованы как внутренние механизмы, обусловленные особенностями личности младшего школьника, так и внешние, активизируемые социокультурной средой. Важное значение при этом приобретает музыкальное развитие, в частности, вокальное и хореографическое, которые являются одним из эффективных средств, позволяющих у обучающихся раскрыть творческие способности.

Вокально-хореографический ансамбль способствует эстетическому воспитанию обучающихся средствами музыки, а также приобщению их к музыкальному искусству через пение и танец. Они являются доступным активным видом музыкальной деятельности для детей, начиная с младшего школьного возраста. Независимо от того, обладает ребёнок задатками или нет, развиты у него музыкальные способности или нет, но самое главное у него огромное желание петь и танцевать, которое приводит к определенным результатам. Но для того, чтобы стать активным слушателем и исполнителем, правильно пользоваться своим природным инструментом – ученику необходимо овладеть определённой системой музыкальных знаний и навыков, усвоение которых может произойти лишь при условии планомерного, систематического обучения в процессе работы. Вокально-хореографический ансамбль реализует следующие задачи:

- Развитие музыкального вкуса как основы музыкально-эстетической культуры;
- Развитие вокально-хоровых и хореографических навыков способствующих вхождению в музыкальное произведение и проживание как социального опыта;

- Формирование музыкально-эстетической культуры по средствам подбора учащимися необходимых вокально-хоровых и хореографических умений и навыков в проживании содержания песен.

В процессе работы происходит активное вовлечение школьника в прекрасный мир искусства, где он является не только слушателем, но и непосредственным участником учебно-воспитательного процесса. Посредством участия обучающихся в ансамбле происходит формирование у них музыкально – эстетической культуры. Следует отметить что, музыкально - эстетическое освоение мира происходит постепенно в связи с возрастными особенностями личности.

В школьном возрасте происходит основное формирование музыкально - эстетического освоения мира, человек учиться воспринимать музыкальное искусство, не только на занятиях в музыкальной школе, но и во внеклассной деятельности.

Рассмотрим подробнее возрастную специфику учащихся в их музыкально-эстетическом воспитании.

Большую роль в деле в формировании музыкально – эстетической культуры играет репертуар. Только правильно подобранный репертуар ансамбля может раскрыть перед учащимися красоту окружающего мира, показать все многообразие красок и эмоций людей. Большое искусство, рожденное национальной культурой, воспитывает уважение к культурам других народов, других наций, рождает чувство восхищения художественными шедеврами мировой классики. Воспитание нравственности, любви к Родине осуществляется не только за счет репертуара и репетиционных занятий в ансамбле, но и через концертную деятельность, участие учащихся в фестивалях, конкурсах, в социально- значимой деятельности. На наш взгляд, развитие музыкально-эстетической культуры школьников будет эффективно, если: вокально-хореографический ансамбль будет представлять собой определенную воспитательную форму, в которой будет организовано творческое взаимодействие учеников друг с другом, свободное высказывание

ими идей и мнений, как основы создания творческого продукта — концертного номера. Большое значение имеет и атмосфера занятия, которая создает нужный психологический настрой, будит фантазию, воображение детей, создает условия для активизации усвоения знаний посредством включения в деятельность всех учащихся. Создавать такую атмосферу на занятиях помогают широкие связи с другими искусствами, исполнительское мастерство и артистизм учителя.

Таким образом, одним из путей воспитания целостной, гармоничной личности, способной свободно ориентироваться в мире ценностей, является формирование у неё музыкально - эстетической культуры. Именно в школьном возрасте происходит процесс формирования музыкально-эстетической культуры, которая отражается в желании ребенка приобщиться к музыке как к явлению культуры, получать музыкально - эстетическое наслаждение от музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белибихина Н.А., Королева Л.А. Организация дополнительного образования в школе. - Волгоград : Учитель, 2009.-199с.
2. Солодухина Т.К. «Приобщение младших школьников к народному музыкальному творчеству» БГУ 1995 г.-129с.
3. Кудрявцев В.Т. Развитие детства и развивающее образование – Ч. 1. / В.Т. Кудрявцев – Дубна, 1997г. – 206с.
4. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. - 80с.
5. Развитие творческой активности школьников / Под ред. А.М. Матюшкина. –М.: Педагогика. – 1991. – 160с.

Семенова Вероника Михайловна

преподаватель по классу аккордеона высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

РАЗВИТИЕ ДЕТСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА АКАДЕМИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ АККОРДЕОНИСТОВ В РОССИИ И ЕГО ПЕРСПЕКТИВЫ

Развитие детского исполнительства на баяне, аккордеоне имеет давние традиции. На сегодняшний день накоплен большой практический опыт, выработаны общие методические принципы работы с детьми, основанные на различных формах обучения с использованием личностного и индивидуального компонентов. В основе работы с детьми лежит система музыкального воспитания с приоритетной опорой на традиции национальной музыкальной культуры и фольклора.

Стремительное развитие детского инструментального исполнительства во второй половине XX столетия, а также годы реформирования образования России на рубеже XX–XXI веков потребовало осмысления произошедших изменений, пересмотра подходов к организации исполнительства на аккордеоне.

Основная цель современной системы музыкального образования – это создание особой художественно-образовательной среды, в которой происходит формирование всесторонне развитой, творчески инициативной, нестандартно мыслящей личности, заряженной на самоактуализацию, способной адаптироваться в различных ситуациях и осуществлять на достаточно высоком профессиональном уровне все (или почти всё) виды музыкальной деятельности, которые могут оказаться востребованными жизнью («Концепция развития дополнительного образования»).

Одним способов создания творческой атмосферы как раз является конкурсная деятельность учащихся. Конкурсы юных исполнителей на народных инструментах занимают особое место в жизни музыкальных учебных заведений. К участию в нём много и серьёзно готовятся и

преподаватели, и самые перспективные, талантливые учащиеся. Конкурсантам на сцене нужно продемонстрировать не только собственные успехи и достижения, но и умение преподавателей выявить, развить и показать всё то лучшее, что от природы заложено в юном исполнителе, показать накопленный за долгие годы опыт. Всё то, что мы видим и слышим сегодня - это завтрашний день исполнительства на народных инструментах.

Конкурс способствует профессиональному общению и обмену опытом, воспитанию у детей и юношества любви к национальной культуре, к народному творчеству; знакомит с новейшими произведениями современных композиторов и произведениями классики; обогащает педагогический репертуар учебных заведений; пропагандирует народные инструменты.

На сегодняшний день существует множество конкурсов юных исполнителей на народных инструментах различных уровней:

Международный фестиваль-конкурс оркестров, солистов и ансамблей народных инструментов «Европа-Азия»

Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. Георгия Шендерёва

Международный конкурс исполнителей на народных инструментах «Кубок Белогорья»

Международного конкурса исполнителей на народных инструментах «КУБОК ПОВОЛЖЬЯ»

Всероссийский конкурс имени народного артиста России В.Ф. Гридина

Международный конкурс имени народного артиста России Александра СКЛЯРОВА

Всероссийский открытый конкурс исполнителей на народных инструментах им. И.Я. Паницкого

Международный конкурс исполнителей на народных инструментах имени А.Л. Репникова

Международный конкурс юных исполнителей на народных инструментах им. В.В. Андреева

Международный конкурс АККОРДЕОНИССИМО

Международный конкурс «Аккордеон Плюс»

Всероссийский конкурс юных талантов "Синяя птица"

Международный фестиваль «Баян и баянисты»

А так же региональные и республиканские конкурсы местного значения.

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 школьного возраста. – Дубна: Феникс+, 2011 – 352 с.

Степанова Анастасия Николаевна, преподаватель по классу фортепиано и концертмейстер первой квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В ТАТАРСТАНЕ XX ВЕКА

Профессиональное музыкальное образование возродилось благодаря музыкальному искусству, а в частности народным песням. Народные песни были собраны вследствие научных экспедиций, в которых делались записи песен на слух. Впервые большое внимание национальному фольклору стали уделять Каюм Насыри и Габдулла Тукай, которые собирали и пропагандировали устное творчество.

Часто запись народных песен сопровождалась игрой на национальных музыкальных инструментах: курае, скрипке, кубызе, гусях и гармонии, а также плясками. Вскоре гармонь приобрела наибольшую популярность среди музыкальных инструментов, потому, что ее отличало от других музыкальных инструментов то, что она сочетала в себе возможность исполнять

гармоническим путем сопровождение в левой руке, так и воспроизведение мелодии в правой руке.

Самая ранняя публикация татарских песен относится к 1816-1818 г.г. в «Астраханском азиатском музыкальном журнале» И. Добровольского.

Впоследствии В.Мошков осуществляет издательство своих этнографических трудов в «Материалах для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края» (Казань, 1897,тетрадь II,III), «Мелодиях оренбургских и ногайских татар» (Казань,1894). Первые начинания обработок татарской народной песни для голоса с фортепиано осуществил А.Т.Гречанинов в своем сборнике татарских и башкирских песен для одного голоса с аккомпанементом фортепиано в гармонизации соч. 25, изд. Беляева, Лейпциг,1901.

Начавшаяся в 1905 году революция подтолкнула татарскую культуру в своем демократическом развитии. Благодаря ее прямому воздействию в 1906-1908 г.г. появляются первые проблески театра и музыки, Восточный клуб (Шэрек клубы), драматическая труппа «Саяр» и др. В Восточном клубе часто осуществляются музыкально – литературного вечера, организуются разного рода музыкально – инструментальные ансамбли.

В этот период благодаря богатой исполнительской деятельности общественность знакомится с талантливыми исполнителями вокальной музыки К.Тухватуллиным, Ф.Латыповым, инструменталистами: скрипачом Г. Зайпиным, пианистом – самоучкой З.Яруллиным при непосредственном участии скрипача, пианиста и композитора И.А.Козлова. С конца 1900-х до начала 30-х годов XX века огромный вклад в пропаганду татарской музыки внес Г. Сайдуллин.

В целом дореволюционный период является подготовительным в области татарского музыкального профессионализма благодаря ряду неоценимых трудов как собирания по крупицам истоки непосредственно истинной татарской музыки, так и пропаганде татарской музыки путем исполнительства великих татарских музыкантов. Все это и послужило сильным толчком в

становлении татарского музыкального образования, впоследствии которое формируется в первое десятилетие после октября.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Нигмедзянов М.Н. Татарская народная песня в обработке композиторов. Татарское книжное издательство, Казань, 1964. – 140с.
2. Садрижиганов Д.Г. В мире музыки (Воспоминания). Татарское книжное издательство, Казань, 1990. – 120с.
3. Сайдашева З.Н. В мире татарской музыки: Сборник статей / Казанская консерватория. – Казань, 1995. – 220с.

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

ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ПЕНИЯ МАЛЬЧИКОВ В ПЕРИОД МУТАЦИИ

*«Певческий голос – драгоценный дар природы,
который следует охранять и использовать
разумно»*

Сафонова В.И.

С хором мальчиков «Эксклюзив» я работаю более 15 лет. Основная трудность работы с мальчиками заключается в том, что к 5-6 классу у них начинается период мутации, что создает дополнительные трудности и в звучании хора и в подборе репертуара. Работая с коллективом мальчиков, пришлось обратиться к истории возникновения мальчикового хорового исполнительства, для того чтобы лучше понять специфику состава данных хоров.

«В летописях есть упоминания, что еще в IX веке великий князь Владимир привез из Корсуня в Киев священнослужителей и певцов-учителей («регентов»), которые организовали первые певческие школы. В XI-XII веках, при Ярославе Мудром и Мстиславе, в Россию из Греции прибыли новые певцы, от которых русская церковь переняла «восемь гласов», приведенных в строгую

систему Иоанном Дамаскиным. В XI-XII вв. детей обучали пению с шести-семи лет в монастырях и церковных школах, которые были тогда проводниками музыкальной культуры.

В 1274 году Собор - высшей церковный орган - принял решение поручить церковное пение «специально обученным людям» и увеличить число певческих школ. В XV веке они были открыты в Москве, Новгороде, Пскове. Постепенно стали появляться профессиональные хоры. Первым профессиональным хором в России был хор государевых певчих дьяков. В профессиональные хоры постепенно вводились мальчики. Детские голоса стали особенно необходимы с переходом от древнерусского одноголосного пения (мужские хоры) к исполнению сложных произведений: сначала, в XVI веке, трехголосных песнопений, а позже – четырехголосных. В этот период и стали складываться различные методики сохранения и развития вокального голоса юношей».

Таким образом, современные хоры мальчиков являются последователями хоровых традиций заложенных ещё в Древней Руси.

Что такое мутация голоса?

Краткий музыкальный словарь дает такое определение: «Мутация – изменение, ломка голоса у мальчиков с наступлением юношеского возраста. Такой переход от детского голоса к мужскому обычно сопровождается понижением певческого диапазона примерно на октаву».

«Мутация голоса (от лат. *mutatio* – изменение, перемена) переход голоса в период созревания в голос взрослого. Возрастные границы мутации 10-17 лет. У мальчиков мутация происходит резко вследствие роста гортани и голосовых связок». В это время происходит мощный выброс в кровь гормонов, изменение кровообращения органов и систем, рост мышц и костей, изменение функционирования желез внутренней секреции». Голосовой аппарат мальчиков растет быстро и неравномерно. Увеличивается гортань, голосовые складки, изменяется объем языка и положение его корня. В течение этого периода, размеры гортани у мальчиков увеличивается на две трети, поэтому мутация голоса у них выражена более резко. За это время голос у мальчиков понижается

больше чем на октаву, превращаясь из детского дисканта или альты в тенор, баритон или бас и становится более сильным и «тембристым».

В практике можно наблюдать разные формы мутации. Бывают случаи, так называемой запоздалой мутации: перемена в голосе мальчика начинается не как обычно в 13-14 лет, а в 16-17. Это явление вызвано задержкой общего развития организма, расстройством функции эндокринных желез.

«В премутационный период голос приобретает тембровую определенность и характерные индивидуальные черты. В связи с развитием грудной клетки, более углубленным дыханием, голос начинает звучать более полно и насыщенно, появляются оттенки грудного звучания, тенденция к пению в более низкой тесситуре, голос звучит неустойчиво, интонация затруднена».

Мутация у ребят протекает по разному, начинается примерно в возрасте 13-15 лет. Хотя бывают случаи, когда уже в 11 лет начинается першение в горле и кашель. В этот период ребятам нужен щадящий режим. На занятиях хора, работая отдельно по партиям, у ребят есть возможность отдохнуть, не перегружать связки. Некоторые ребята начинают плохо интонировать и перестают точно воспроизводить музыкальный материал. Есть различные мнения у педагогов – вокалистов о том, что можно ли заниматься с ребятами в этот период. В хоровом училище им. М.Глинки до сих пор ребята на год освобождаются от пения. Но есть и другие мнения, например, современный известный педагог В.В.Емельянов рекомендует в период мутации не молчать, а продолжать петь в фальцетном режиме, постепенно перенося имеющиеся защитные механизмы на формирующийся грудной регистр.

В своей работе, на протяжении 10 лет, я основываюсь именно на это мнение. В моей практике не было, чтобы хорист совсем перестал петь. Трудности возникают с подбором репертуара. В нашем коллективе занимаются ребята с 1 по 7 классы. Уже в 5-6 классе у некоторых ребят появляются первые признаки мутации. В течение года приходится ребят держать на контроле, в зависимости от положения, пересаживать в более низкие голоса. Дисканты

переходят в альтовую партию, а альты - в теноровую или басовую. В период мутации у некоторых ребят полностью пропадают звуки от *соль* малой октавы до *соль* 1 октавы. В такой период индивидуальные занятия вокалом помогают настроить слуховой и голосовой аппарат. Обычно в диапазоне таких ребят остаются звуки от *фа* большой октавы до *ре, ми* малой октавы. Работу с такими ребятами проводим как с ребятами гудочниками – хоровые партии переносим на ту тональность, в которой они интонируют и постепенно начинаем повышать до нужной тональности. С ребятами, которые постепенно снижаются, тоже есть свои трудности, так как они не могут петь верхние звуки альтовой партии, а нижних теноровых звуков у них еще нет. Беря в расчет все эти обстоятельства, приходится очень тщательно и грамотно подбирать репертуар коллектива. К сожалению, готового материала с которым бы справился наш коллектив очень мало. Проблема состоит и в том, что состав хора не однородный, а смешанный. Он должен быть интересным для всех ребят разных возрастов. При подборе репертуара приходится учитывать и тот факт, что в коллективе поют начинающие хористы и выпускники. В хорах без сопровождения приходится делать транспонирование, выбирать тональность, удобную для всех голосов.

Так как состав хора напоминает смешанный, я обращаюсь и к взрослому репертуару. Особенно нравятся произведения Г.Свиридова, так как он часто использует октавные унисоны, удобные для исполнения ребятам, которые в период мутации начинают петь на октаву ниже. С произведениями для однородного хора действую по тому же типу. С современными произведениями, по рекомендации петербургского композитора В.Плешака, также очень творчески и смело подходим к интерпретации произведений, создавая всем хоровым партиям возможность высказаться. Таким образом, ребята в период мутации также активно остаются участниками общего дела.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Булычевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся.- М.:Музыка,1998.- с.245
2. Романовский Н.В. Хоровой словарь.- М. :Музыка, 2000.- с.110

3. Рыкалина О.В. Особенности хорового пения мальчиков в период мутации. - Современный хормейстер: сборник статей./Авт.-сост. И.В.Роганова.- СПб: Композитор*Сакт-Петербург, 2013.- с.72-80

4. Работа с детским хором: сборник статей.- М. :Музыка,1981.- с.33

Титова Ирина Николаевна,

преподаватель по классу фортепиано и концертмейстер 1 категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны

ТИПЫ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ИСПОЛНЕНИЯ

Что же такое аккомпанемент? В словаре В. Даля аккомпанемент определяется как подголосок, сопровождение, подыгрывание.

В середине XX-го века слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку — это музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения. Характер и роль аккомпанеента зависят от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля.

Работая над вокальным репертуаром, необходимо знать о типах аккомпанементов и особенностях их исполнения. Различные типы фортепианного аккомпанеента разделяются по фактуре изложения музыкального произведения. На сегодняшний день выделяют девять типов аккомпанементов:

- 1) гармоническая поддержка;
- 2) чередование баса и аккорда;
- 3) аккордовая пульсация;
- 4) гармонические фигурации;
- 5) аккомпанемент смешанного типа;
- 6) аккомпанемент дублирует вокальную партию;
- 7) аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;

- 8) аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- 9) мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

В приведенных примерах на различные типы аккомпанемента будет дан анализ фактуры аккомпанемента и особенностей его исполнения.

Аккомпанемент - «гармоническая поддержка» Это простейшая форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает певцу не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона.

Такие гармонические опоры являются переходной ступенью от цифрового баса к развитию гомофонно-гармонического стиля. Роль аккордовых опор становится все более важной, особенно для оперного искусства, где подобный аккомпанемент используется в речитативах с активным сюжетным развитием. Это сопровождение встречается в камерной и романсовой музыке. Примеры: М.Глинка, сл. народные «Ах ты, душечка...»; С.Рахманинов, сл. А.Коринфского «В душе у каждого из нас»; «Сонная песенка» музыка Р. Паулса, слова И. Лаеманиса.

**«До чего дошел прогресс!» музыка Е. Крылатова, слова Ю. Энтина
(аккомпанемент «чередование баса и аккорда»)**

Фактура аккомпанемента – гомофонно-гармоническая. Тип аккомпанемента - «бас-аккорд». Бас звучит длиннее и громче, необходимо играть с опорой, аккорд – короче и тише, поэтому исполняется легко, на выдохе. В сопровождении бас и аккорд чередуются: бас – в левой руке четвертными длительностями, аккорд - в правой руке восьмыми длительностями. Некоторую трудность представляют аккорды в правой руке. Их надо играть легко, не выталкивая. При исполнении аккордов основной задачей для аккомпаниатора является одновременное и ровное воспроизведение всех звуков. Верхний звук в аккорде должен звучать ясно, поэтому пальцы

должны быть активными, но при этом не следует зажимать кисть руки. Полезно поиграть отдельно каждой рукой.

**«Алфавит» музыка Р.Зарипова, слова К.Наджми
(аккомпанемент «аккордовая пульсация»)**

В типе аккомпанемента «аккордовая пульсация» необходимо обращать внимание, прежде всего, на ровность и одновременность воспроизведения всех звуков. Аккорды извлекаются свободным погружением руки в клавиатуру. Запястье при этом должно быть податливым, но не «разболтанным». Точность звукоизвлечения требует активности пальцев. Если не удаётся найти нужное ощущение, следует цепко «взять» аккорд пальцами.

Исполнение аккордового аккомпанемента иногда затрудняется его широким расположением. В этом случае необходимо правильно выбрать аппликатуру, соответствующую звуковой задаче, в крайнем случае, звуки аккорда можно распределить между двумя руками. При исполнении аккордов нужно стремиться к максимально экономным движениям. Основная трудность - в быстром темпе при исполнении аккордов может зажаться рука, поэтому можно посоветовать играть чуть приглушенно, делая опорную точку и мгновенно освобождая руку. Бас играть с опорой. Определённую сложность исполнения представляет припев - в аккордах проходит мелодическая линия, которую необходимо хорошо слышать: шестнадцатые нужно играть легко, цепкими пальцами, на одном движении руки.

**«Жир йокысы» музыка И.Давлетшина, сл.Г.Тукая
(аккомпанемент «гармоническая фигурация»)**

Фигурация – это фактурная обработка аккордов, их «расцвечивание». Гармоническая фигурация, сохраняя лад, образует подвижный фон. Достоинства этих фигураций:

- широкий диапазон, динамическая амплитуда позволяют создать эмоционально – насыщенные, красочные картины, активизировать состояние персонажа;

- приносит мелодическое движение в гармонические голоса, приводящее к полифоничности сопровождения.

Различаются такие типы изложения: 1) заполнение интервалов между аккордовыми звуками: опевания, задержания, появление секундовых последовательностей придает большую напряженность; 2) разложение аккорда в виде гармонической фигурации. При смене гармонии за счет ладовых тяготений подголоски получают большую оформленность и выразительность. Возникает так называемая скрытая мелодия. Примером может служить мелодический ход в басу. Придается большая значимость, весомость партии сопровождения. Такой мелодический бас уплотняет массу звучности, нагнетает динамический уровень. Песня светлого настроения. Темп песни - не очень быстрый, размер четырехдольный; форма – куплетная. Звучит в тональности фа мажор. Гармонические средства музыкальной выразительности очень просты, но яркие и образны. Фактура изложения аккомпанемента – гомофонно-гармоническая с использованием волнообразных мелодических фигураций, вносящих в звучание музыки ощущение широкой наполненности и теплоты. Песня начинается со вступления, в фигурациях прослеживается скрытый голос. В аккомпанементе волнообразные переливы требуют исполнения этих мелодических фигураций певуче и задумчиво. В данном типе аккомпанемента сложно достигнуть очень тихого и ровного звучания. Следует услышать, почувствовать особое слияние всех звуков и гармоническое единство, а также их функциональную взаимозависимость. Играть нужно совершенно свободными руками, используя общее движение руки при легких активных пальцах. Необходимо слухом объединять звуки одной гармонии и ясно слышать гармонические переходы. Важно ощутить и пальцами переход от одного звука к другому. Педаль меняется со сменой гармоний на басовом звуке.

Богатейшая по своему разнообразию фактура музыкальных произведений из репертуара концертмейстера содержит самые различные типы аккомпанементов. Они служат гармонической опорой и фоном для

солирующего голоса. От качества их исполнения и звучания во многом зависит успех всего ансамбля. Поэтому так важно формировать у учащихся необходимые приёмы и навыки, способствующие эффективности владения различными видами фортепианного аккомпанемента.

Литература

1. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. – 3-е изд., - М.: Планета музыки, 2018. – 128с.

Ткаленко Наталья Александровна

преподаватель по классу флейты высшей квалификационной категории

Галиева Лилия Маннуровна

концертмейстер высшей квалификационной категории

МБУДО «ДМШ № 22» Приволжского района г.Казань

РОЛЬ ИЗУЧЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКИХ ОБРАБОТОК ТАТАРСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Татарское национальное фольклорное наследие создавалось в течение нескольких веков и сохранило в себе самобытность и уникальность. В народном творчестве заложены истоки национального менталитета, исторические корни, традиции и обычаи, которые долгое время были в забвении. Приобщение молодого поколения к отечественному наследию, художественным ценностям, освоение культурных традиций является одной из приоритетных задач современности. Такие качества как любовь, милосердие, доброта, бескорыстие, трудолюбие должны воспитываться в ребенке с самых малых лет. И народное творчество играет очень большую роль в воспитании культурного, гармонично развитого человека.

В учреждениях дополнительного образования дети, посещая различные классы, имеют возможность познакомиться с народной музыкой, исполнить ее на различных инструментах или спеть. Изучение народной музыки – это составная часть единого и многостороннего процесса нравственного и

эстетического воспитания, развития творческих способностей подрастающего поколения.

Одним из жанров фольклора является народная песня. Это песня, слова и музыка которой сложились исторически в ходе развития татарской культуры. У народной песни нет определённого автора, или автор неизвестен. Раньше эти песни никто не записывал, они сохранялись в памяти людей. А сейчас можно взять сборник татарских народных песен и выучить песню по нотам. В настоящее время издано множество сборников. Эти народные напевы собрали и «расшифровали» Султан Габяши, Мансур Музафаров, Джаудат Файзи, Александр Ключарев, Загит Хабибуллин и другие исследователи татарского музыкального фольклора. Обработка народной песни – это особый музыкальный жанр. Благодаря дополнительным средствам музыкальной выразительности, композитор делает так, чтобы песня была доступна для любого исполнения. Композиторы старшего поколения оставляли народную песню почти без изменений, гармония призвана была подчеркнуть ее образно-жанровую сущность. Иной подход к обработкам наметился в творчестве татарских композиторов среднего поколения. Обработки приобретают более индивидуализированный характер, народная песня зачастую становится средством выражения мироощущения композитора. Внимание композиторов привлекают те песенные жанры, которые в силу разных обстоятельств ранее почти не обрабатывались. Через обработки татарских народных песен для голоса в сопровождении фортепиано прошли почти все татарские композиторы в пору овладения профессиональными навыками письма.

Мансур Музафаров внёс большой вклад в развитие татарской музыкальной фольклористики. Записи татарских напевов, осуществлённые композитором, характеризуются бережным и в то же время творческим подходом к национальному музыкальному материалу. Композитор записал более ста татарских напевов. В 1964 году издан сборник этих записей, включающий лучшие образцы музыкального наследия татарского народа, который активно востребован в творческой и учебной практике.

М. Музафаров создал большое количество обработок татарских народных напевов для различных вокальных и инструментальных составов. Они отличаются органичным соединением специфики народной мелодики с классическими фактурно-гармоническими средствами, точной передачей особенностей народного исполнительства.

В разных видах и жанрах обработок композитор вырабатывал и оттачивал свое профессиональное мастерство, в частности фактуру. Все произведения несут на себе печать индивидуального почерка композитора, выработанного в результате долгого творческого соприкосновения с интонационностью татарской народной песни, а потому органично вписываются в рамки татарской национальной музыки.

Творческая деятельность композитора Джаудата Файзи была многогранна. Он был знатоком музыкального фольклора татарского народа, его собирателем и исследователем. Собирая и обрабатывая песни, Дж. Файзи не забывал описать предысторию их нахождения. Из-под его пера вышел научно-популярный сборник фольклора, в котором народные песни сопровождались аннотациями. Композитор лаконично излагал в них - где, когда и при каких обстоятельствах была записана та или иная песня. Он возглавлял музыкально-фольклорные экспедиции в различные районы Татарстана, записал большое количество современных и народных песен, издал их в сборниках.

Александр Ключарёв был выдающимся татарским этномузыкологом, собирателем и публикатором народных песен. Он совместно с В.Виноградовым и М.Садри создаёт первый сборник татарских народных песен (1941). Фольклористическая работа для Ключарёва не была лишь этапом на пути к творчеству, а сопровождала его на протяжении всей жизни. Композитор создал свой самобытный стиль обработок народных песен, основным принципом которого является бережное отношение к подлиннику. В наши дни его обработки занимают большое место в концертном и учебном репертуаре.

Загид Хабибуллин известен как скрипач-исполнитель, тонко передающий задушевность народных мелодий. Он хорошо знал татарскую народную

музыку, много сил и времени уделял собиранию, художественной обработке и исполнительской пропаганде татарских народных песен. Одно из центральных мест в творчестве композитора занимала работа с Татарским ансамблем песни и танца, для которого он создал прекрасные обработки и оригинальные песни, ставшие украшением его репертуара

Татарский фольклор-это душа татарского народа. Произведения народного фольклора бесценны. В них сама жизнь. Они поучительны чистотой и непосредственностью. Богатство воспитательного потенциала татарского фольклора состоит в том, что оно отражает высокую, чистую радость детского бытия, что позволяет, окуная детей в эту стихию, эмоционально раскрепостить их и психически оздоровить. Художественная форма легко воспринимается учащимся. Напевность, ритмичность, танцевальность, поэтичность позволяют использовать его в качестве незаменимого средства художественно-эстетического развития личности ребенка. Исполнение детьми фольклорных произведений связано с полезным терапевтическим эффектом, так как способствует и общему физическому развитию, и укреплению деятельности органов дыхания, и развитию речевого аппарата. Знакомство с музыкальными фольклорными произведениями всегда обогащает и облагораживает. Несметные богатства татарского фольклора в синтезе с профессионализмом композиторов дают несравненные образцы мелодичных гармоний родных звуков. В результате огромной творческой работы выдающихся композиторов, мы имеем возможность соприкоснуться с сокровищницей татарского фольклора и передавать следующему поколению в надежде на то, что оно так же бережно и осмысленно сохранит богатое наследие музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дулат-Алеев, В. Р., Татарская музыкальная литература: учебник для музыкальных училищ и детских музыкальных школ / В. Р. Дулат-Алеев ; М-во культуры Респ. Татарстан, Казанская гос. консерватория (акад.) им. Н. Г. Жиганова. - Казань: Казанская гос. консерватория, 2007.- 490 с.
2. Исхакова-Вамба, Р. А. Фольклор и композитор (на материале татарской музыки): очерки / Р. А. Исхакова-Вамба. – Казань : Школа, 2006. – 133с.

3. Композиторы Советского Татарстана: [Очерки и биограф. справки] / Сост. З. Хайруллина ; Под ред. Я. Гиршмана. - Казань : Таткнигоиздат, Ред. худож. лит., 1957. - 148 с.

Толстова Юлия Павловна,
преподаватель первой квалификационной категории по классу флейты
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г.Набережные Челны

ПОСТАНОВКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА ФЛЕЙТИСТА, КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

Техника музыканта это очень обширное понятие, которое включает в себя много умений и навыков музыканта – исполнителя.

Необходимо определить, что такое техника, музыканта – исполнителя в целом и какова, специфика работы над техническими навыками исполнителя на духовых инструментах. С точки зрения большинства учеников (да и многих педагогов), техника — это беглость и ловкость пальцев; это умение сыграть «в темпе», — и при этом крепко, чётко, уверенно, — гаммы, арпеджио, комбинации из различных штрихов и т. д. Но также — это умение художника выразить в своём творчестве именно то, что он желает выразить; это возможность материализовать свой замысел в звуках. Это то, как мы играем и при помощи чего, совокупность действий.

Таким образом, когда идёт речь о технике, то в виду имеется та сумма умений, навыков, приёмов игры на инструменте, при помощи которых исполнитель добивается нужного художественного, звукового результата.

Стоит отметить, что для развития техники музыканта – духовика необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические возможности, начиная от еле заметного движения сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса вплоть до участия спины, всей верхней части туловища, внутренних органов дыхания, языка и губ.

К техническим навыкам учащегося на флейте младшего класса

относятся:

1. Постановку игрового аппарата: постановка корпуса, губ, рук
2. Постановка исполнительского дыхания; распределение дыхания; звуковедение
3. Техника пальцев
4. Артикуляция пальцев и языка. Атака языка
5. Штрихи и их точное исполнение
6. Интонация
7. Темп, метроритм

Первые года обучения игре на инструменте являются базовыми, это фундамент на котором строится дальнейшее развитие исполнительских навыков учащихся, происходит становление ребенка как музыканта. Поэтому так важно уделять большое внимание постановки исполнительского аппарата учащегося, который является основой в освоении игре на инструменте и формировании технических навыков музыканта.

Постановка исполнительского аппарата — процесс овладения совокупностью приемов и правил рационального взаиморасположения и взаимодействия всех компонентов исполнительского аппарата музыканта с инструментом. Основными составляющими рациональной постановки исполнительского аппарата являются:

1. Общая постановка
2. Постановка амбушюра
3. Аппликатурная постановка (Постановка пальцев)
4. Постановка исполнительского дыхания

1. Общая постановка — способ держания инструмента в руках, правильное положение корпуса, головы, рук, пальцев и ног играющего. Главным условием здесь должен явиться принцип естественности, при котором все игровые мышцы находятся в свободном состоянии. Не внешняя их форма, а внутреннее состояние освобожденных мышц всего тела — основа правильной

постановки при игре на духовых инструментах. Корпус и голову следует держать ровно и прямо, без отклонений в стороны и наклонов вперед и назад. Грудь должна быть слегка приподнята, а плечи развернуты. Подобное положение корпуса играющего облегчит работу легких и диафрагмы. Ноги должны занимать такое положение, чтобы обеспечивать корпусу хорошую устойчивость. Для этого рекомендуется слегка расставить ноги или выдвинуть вперед одну из них. В ногах как и в других частях тела не должно чувствоваться напряжение.

2.Постановка амбушюра — наиболее целесообразное расположение инструмента на губах, форма и характер действия губного аппарата исполнителя. Губы у флейтиста должны быть немного растянуты, а уголки тянуться вверх, напоминая улыбку, они располагаются на верхней составной части инструмента с отверстием. Подбородок должен тянуться вниз, а мышцы губ быть достаточно сильными, чтобы выдерживать сильное и длительное напряжение. При постановке амбюшюра на голове флейты преподаватель должен помочь учащемуся найти правильное положение, при этом необходимо учитывать ощущения ученика, так как у некоторых исполнителей выдыхаемая струя воздуха находится не в центре, а несколько в стороне от середины губ. Стремление педагога добиться, чтобы место выхода воздуха передвинулось в центр, в этом случае, было бы грубейшей ошибкой.

3.Постановка пальцев — рациональное расположение пальцев на инструменте, координация и точная организация их игровых действий, их беглость, быстрота перемещения и синхронность действий пальцев правой и левой руки. Для подвижности пальцев у исполнителя на флейте существенное значение приобретает правильное положение тех пальцев, на которых сосредоточена опора инструмента, это большой палец правой руки и указательный палец левой руки. Большой палец правой руки, упирающийся в инструмент должен находиться под нотой «фа», при этом ему не рекомендуется сильно выступать, а опора у указательного пальца левой руки находится у его

основания первой фаланги, также флейта удерживается нижней челюстью, упирающейся в головку флейты.

4. Постановка исполнительского дыхания; распределение дыхания; звуковедение. Постановка исполнительского дыхания — способы произвольного управления дыханием, правила смены дыхания в процессе игры. Для развития дыхания существует множество упражнений, направленных на развитие интенсивности выдоха, его продолжительности, а также в зависимости от произведения, верного вдоха. От правильного дыхания зависят чистота интонации, устойчивость и выразительность звука. Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки (твердая, мягкая) и степени напряженности губных мышц, но и от интенсивности концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенном в канале самого инструмента.

Таким образом, на первом этапе обучения следует решить следующие задачи: научиться верно держать инструмент; играть спокойно, не делая лишних движений пальцами и корпусом; научиться правильно делать вдох и выдох при исполнении; добиться достаточного чистого и приятного звука; играть с удовлетворительной интонацией. В достижении этих целей педагогу необходимо руководствоваться принципом постепенности и последовательности обучения, а также принципом доступности учебного материала. Следует помнить, что все это – навыки, для приобретения которых необходимо время и упорная работа.

Литература

1. Крюкова И.В. Развитие технических навыков и организация игровых движений в процессе обучения игре на флейте // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. VIII междунар. науч.-практ. конф. Часть II. – Новосибирск: СибАК, 2012.
2. Хрестоматия для флейты: 3-4 кл. ДМШ. Пьесы, этюды, ансамбли. Методика / Сост. Ю. Должиков. — М.: Музыка, 2011. — 136 с.

Фомина Ирина Валентиновна,
преподаватель по классу фортепиано и концертмейстер первой
квалификационной категории, МАУДО «Детская музыкальная школа №5»,
г. Набережные Челны

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КЛАССЕ

«Солист - это парус, аккомпаниатор - руль; лишенная одного из этих компонентов, лодка потеряет ориентир, и не причалит к желаемому берегу».

Е. Шендерович

Работа концертмейстером считается самой востребованной среди пианистов. Концертмейстер необходим везде: и в музыкальной школе, и в хореографии, а также в хоровых коллективах. Но многие музыканты считают, что быть концертмейстером не так сложно, так как он аккомпанирует солисту по нотам, и это не требует большого мастерства. Но это профессия очень многогранная, необходимо чтобы музыкант обладал многими качествами, способными создать хорошее ансамблевое звучание. На чем же основывается работа концертмейстера, и какими качествами он должен обладать?

Мне довелось работать концертмейстером и в хоровом классе, в классе вокала, деревянных духовых инструментов, домры. Но больше всего меня привлекает работа в классе флейты и домры. Звучание флейты подобно волшебству. Virtuозный инструмент, с легким, воздушным звуком, напоминающим пение птиц. Домра – поистине народный инструмент, любимица скоморохов и простого народа. Под нее плясали, пели песни. У домры звонкий голос.

Как правило, хороший концертмейстер обладает особым даром, «аккомпаниаторским чутьём», т.е. хорошим музыкальным слухом, чувством ритма, воображением. Особенность игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти удовольствие от того, чтобы быть не солистом, не вычлняться, а быть одним из участников музыкального действия, при этом, участником второго плана.

Работа концертмейстера-пианиста в детской музыкальной школе заключается в том, чтобы помочь исполнителю разучить партии, проанализировать произведение, создать художественный образ. Также, в отсутствие преподавателя по специальности концертмейстер должен самостоятельно провести занятие и репетицию. Работа концертмейстера требует регулярных занятий за инструментом, а также изучения и освоения концертного и учебного репертуара. Это расширяет творческий кругозор, совершенствует артистизм.

Навыки и знания, которые необходимы концертмейстеру в работе

Хорошо владеть инструментом - как в техническом, так и в музыкальном плане, научиться быстро осваивать музыкальный текст, охватывая многострочную партитуру. Он должен усвоить законы ансамблевых соотношений, развить в себе чуткость к партнеру.

Уметь читать с листа партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роль в построении целого. Играя аккомпанемент видеть и ясно представлять партию солиста. Владеть навыками игры в ансамбле.

Уметь бегло транспонировать. Часто в вокальных или хоровых классах концертмейстеру приходится играть партию аккомпанеента не в той нотальности, в которой она напечатана, это связано с состоянием голосового аппарата учащихся.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста и знания особенностей игры на инструментах в тех классах, где он работает. Концертмейстер должен уметь настроить инструмент, на котором играет солист. Ему необходимо уметь разбираться в штрихах, которыми играют солисты в классе домры, флейты и т.д.

Уметь по слуху подобрать мелодию и простой аккомпанемент. Умело импровизировать вступление и заключение.

Главная задача концертмейстера заключается в том, чтобы вместе с преподавателем помочь ученику овладеть произведением, подготовить его к

концертному выступлению. Такая работа над произведением состоит из нескольких этапов.

Основные этапы работы

1. Разбор,
2. Отработка трудных мест в техническом плане,
3. Репетиционные исполнения.

На первоначальном этапе работы важно чтобы концертмейстер включился в работу еще на стадии разбора произведения. Проиграть произведение с преподавателем целиком, создать музыкально-слуховое представление о произведении. Сделать небольшой анализ, выявить стилистические, жанровые и фактурные особенности произведения. Определить темп исполнения, динамические оттенки, кульминацию произведения. При работе в классе он может произвольно изменить и облегчить трудные места в своей партии, чтобы не останавливать движение музыки. Когда же произведение исполняется на концерте, нужно создать полноценную звучность аккомпанемента.

На втором этапе работы над произведением необходимо проработать эпизоды с техническими трудностями, выдержать единый темп исполнения, исключить фальшивые ноты в тексте.

Заключительный этап это – концертное выступление. На этом этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру солиста, или испортит хорошую. Здесь необходимо продумать все организационные детали, даже процесс переворачивания страниц. Иногда пропущенный во время переворота страницы бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может привести даже к остановке. Иногда ученик во время выступления может забыть текст. Опытный концертмейстер сможет подхватить игру ученика, и достойно закончить вместе произведение.

В работе концертмейстера важно наличие трех творческих союзов:

1. контакт педагога и концертмейстера,
2. союз ученика и концертмейстера,

3. содружество педагог- ученик- концертмейстер.

Когда у преподавателя и концертмейстера-пианиста творческий диалог, с учеником простое человеческое общение, то союз развивается, совершенствуется и достигает определенных высот в исполнении.

Исполнительские задачи концертмейстера

Инструментальная музыка имеет свой образный строй. Концертмейстеру необходимо уметь слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмерять звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента, грамотно пользоваться педализацией, воплотить художественный замысел вместе с солистом.

1. Важная особенность - умение и готовность быть «вторым». Если это качество отсутствует, то это становится заметным во время выступления на сцене, т.к. можно заглушить солиста и нарушить ансамбль. Необходимо четко осознавать, какая педаль характерна для того, или иного произведения;

2. Точно следовать тексту, динамике. Нельзя в текстах, особенно классиков, переделывать динамические оттенки и мелизмы;

3. Концертмейстер должен быть готов к любым неожиданностям, подхватить ученика-солиста, поддержать его неожиданные отклонения в темпе, динамике, и тексте.

Для педагога по специальности концертмейстер – правая рука, он помогает разучивать партии. А для солиста пианист – концертмейстер – и помощник, и наставник, и педагог.

Таким образом, в работе концертмейстера сочетаются педагогические, психологические, творческие функции. От его мастерства и вдохновения почти всегда зависит творческое состояние солиста.

По мнению К. Черни: «Пианист должен уметь аккомпанировать, прелюдировать, разбираться в гармонии, теории музыки, транспонировать и обязательно импровизировать».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. - М.: Музыка, 1996. - 207 с.
2. О работе концертмейстера / Моск. консерватория им. П.И. Чайковского, Кафедра концертмейстерского мастерства; ред.- сост. М.А. Смирнов. - М.: Музыка, 1974. -160 с.: нот.

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

ШТРИХОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В ЖАНРОВОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ. АКТУАЛЬНОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ ШТРИХОВ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Что происходит, когда исполнители играют на скрипке или другом музыкальном инструменте? Они извлекают звуки. При помощи смычка, пальцев, выдувания воздуха, медиатора, меха и др. Один и тот же звук можно извлечь разными способами. Можно «пропеть» звук, «уколоть», «подчеркнуть» и так далее. От способа звукоизвлечения во многом зависит характер музыки, а значит, и те образы, которые она создаёт. Каждое произведение в классе скрипки, в зависимости от его жанра, темпа и характера, звучит по-разному. Например, колыбельная звучит плавно, мягко, нежно. Маршевая пьеса требует от исполнителя другого, более активного, подчёркнутого штриха. Виртуозные пьесы по штрихам весьма разнообразны. Это и различные моторные пьесы, типа *Perpetuum Mobile* (например «Танец» Э.Дженкинсона) в которой использован лёгкий штрих *sautille*, в тарантеллах применяется штрих *spiccato* и др. Для того чтобы донести авторский смысл произведения до слушателя, исполнителю необходимо овладеть музыкально-выразительными средствами. Их достаточно много: это динамика, темп, размер, артикуляция, штрихи и т.д. Именно штриховая палитра в арсенале скрипача обладает самыми богатыми выразительными возможностями.

Весь путь многовековой истории скрипичного искусства был неразрывно связан с развитием и совершенствованием штриховой техники. Дж. Тартини

изменил конструкцию смычка, чтобы разнообразить исполнительское мастерство скрипачей. Его монументальный цикл «Искусство смычка», состоящий из 50 вариаций на тему гавота Корелли, является своеобразным сводом технических, в том числе штриховых приемов. Творчество Н. Паганини – образец совершенного владения всей штриховой палитрой. Вкупе с феноменальной техникой его искусство производило неизгладимое, порой даже «дьявольское» впечатление на слушателей. Встречаются разные определения понятия «штрих». Это и «выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения», и способ звукоподачи, связанный с типом движения смычка. В быту понятие «штрих» используют в нескольких значениях. Этим термином обозначают и направление движения смычка вверх, вниз и способ звуковедения, связанный со специфическим приемом воздействия смычка на струну, и, правда, реже, - способ артикулирования звуков внутри фразы. Б. Асафьев писал: «Когда говорят про скрипача, у него скрипка поет – вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но и стремятся слушать, о чем скрипка поет». Такое воздействие зависит от умелого применения различных штриховых способов произнесения мелодии. Общепринятые в музыкальной практике понятия *detache*, *legato*, *martele*, *sautille* и т. д. обозначают, не конкретные образцы звучания, а обобщенные виды штрихового оформления скрипичного звука, которые, в зависимости от художественной задачи, могут быть реализованы в различных вариантах. Выбор штрихов определяется стилистическими особенностями исполняемой музыки, её образным характером, а также интерпретацией.

Единой классификацией штрихов в скрипичном исполнительстве пока не существует. К. Флеш, к примеру, выделяет 4 группы скрипичных штрихов: протяжные, короткие, бросковые и прыгающие. К протяжным штрихам он относит *legato* и *detache*; к коротким – *martele*, плотное *staccato*; к бросковым – *spiccato*, *staccato volant*, возвратное *staccato*; к прыгающим – *sautille*, *ricochet*, *tremolo*. Российский исследователь А. Ширинский разделяет группы штрихов также на 4 группы, отличающиеся от классификации К Флеша: протяжные

(detache, son file, legato, portato, bariolage); маркированные (martele, «твёрдое» staccato, штрих «Виотти», пунктирные штрихи; прыгающие (spiccato, sautille, staccato volant, ricochet, tremolo, смешанные (соединяют приёмы как одной, так и различных групп).

В начальном периоде обучения закладываются основы звукоизвлечения. Штриховая техника скрипача должна формироваться также почти с первых уроков. Этот этап во многом определяет весь путь дальнейшего развития музыканта. В процессе работы над штрихами следует прежде всего исходить из художественных задач, ради решения которых необходимо использовать тот или иной штрих. Художественные задачи должны быть донесены до учащегося в доступной форме на любой ступени обучения. Некоторые педагоги - практики предлагают ученикам осознать необходимость изучения штрихов ещё до их непосредственного практического изучения: послушать штриховые произведения в исполнении старших учеников, преподавателя и, наконец, известных музыкантов. А.И. Ямпольский и П.С. Столярский отмечали, что полезно слушать любых скрипачей, даже не самых хороших, так как у любого скрипача можно чему-нибудь научиться, хотя бы тому, что не нужно делать.

Перед началом работы над штрихом, кроме осознания его художественной цели, необходимо внутренне его услышать и представить движение, которое нужно производить. Ю.И. Янкелевич говорил «Красивое движение рождает красивый звук». Поэтому при изучении штрихов необходимо внимательно слушать, наблюдать за игрой преподавателя, а также подключить к процессу свой творческий поиск, направленный на приобретение гармоничности, красоты движений, которые влекут за собой ощущение свободы и лёгкости в исполнении.

Свободу штрихового движения следует понимать как отсутствие лишнего сковывающего напряжения, его отточенность, «очищенность от ненужной работы». Штрих не может быть исполнен свободной рукой, но напряжение должно быть сведено к минимуму. Очень важно, чтобы мышцы сокращались кратковременно и импульсивно, чтобы оставалось время для отдыха рук.

Причём это возможно делать при смене штрихов, а также внутри одного штриха. Если использовать при исполнении того или иного штриха инерционные движения рук, то в этот момент и возникает время, для отдыха рук.

Безусловно, в классе за точностью штриха, за напряжением и расслаблением рук при его исполнении следит преподаватель. Но изначально желательно требовать от ученика требовательности по отношению к себе при самостоятельной работе. Иначе ученики дома будут заучивать не правильные ощущения, избавиться от которых будет очень трудно.

Работать над штрихами возможно по-разному: на открытых струнах, на гамме, на этюдах, пьесах. Многие преподаватели рекомендуют опережать появление штриха в пьесах на инструктивном материале. Первоначально это может быть открытая струна, следующий этап на прижатом звуке, потом вполне для этого подойдут упражнения Г. Шрадика. Для старших классов - Этюд №1 Р. Крейцера. Необходимо учесть, что толщина струн вносит свои коррективы при исполнении штрихов на разных струнах: могут измениться скорость смычка, плотность нажима, сила атаки звука. Нужно отталкиваться от наилучших звуковых результатов. Если мы играем на струне Ми – атака более острая и стремительная. Струна Соль требует большего погружения в струну, атака медленнее и увесистее. Полезно основные штрихи пройти в триольном изложении.

Совершенное владение разнообразными скрипичными штрихами создает необходимые условия для творческого, высокохудожественного прочтения авторского текста, заложенного смысла произведений, его жанровой образной сферы.

Литература:

1. Лесман И.А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М. : Музгиз, 1964. - 272 с.
2. Либерман М., Берляничик М. Культура звука скрипача. – М. : Музыка, 1985. - 160 с.
3. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. – М. : Музыка, 1983 – 85 с.

Храмушина Наталья Николаевна
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории
МАУДО ДШИ №7 г. Набережные Челны

РАЗВИТИЕ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ В ХОРОВОМ КЛАССЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА

Звук это есть основа, самой материи музыки. Облагораживая и совершенствуя звук, мы поднимаем музыку на большую высоту. Основным видом голосоведения в пении является кантилена, то есть плавное связанное пение. Кантиленное связанное пение является основой вокально - хоровой музыки. Работа над звуком – самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми, эмоциональными и душевными качествами ученика.

Как известно струнные инструменты обладают исключительной певучестью звука, которая имеет вибрато, именно оно придаёт звуку льющийся, плавный характер. Таким образом, кантиленное пение не только связано с умением связывать ноты, но и имеет отношение к самому качеству певческого звука к его свойству иметь льющийся характер. Поэтому красивой кантиленой обладают лишь хорошо поставленные голоса. Отсюда можно сделать вывод, что кантилена непосредственно связана с правильным звуковедением, а также и звукообразованием. Свободе звукоизвлечения, овладению умением регулировать силу звука, исполнять динамические оттенки помогает упражнение на филирование звука. PP < + > PP

В младшем хоре это упражнение приобретает форму игры в "морской прилив и отлив". Игра заключается в следующем: по дирижерскому жесту "крещендо" дети постепенно усиливают звучность. Хормейстер сравнивает это средство выразительности с морским приливом. Многие дети в силу воображения и быстрой возбудимости сразу начинают форсировать звук, почти кричать, глаза их выражают страх перед надвигающейся стихией. Интересно наблюдать, как преображаются лица детей, как они стараются соразмерить динамику звучности своего голоса, и как потом светло, и облегченно звучит «диминуэндо» - "морской отлив". Боязнь громкого пения приводит к тусклому,

бесцветному звучанию, лишённого насыщенного тембра, звонкости, которое при нюансе форте у неопытных ребят переходит в крик. Воспитание навыка звучного пения на правильном свободном дыхании помогает расширению динамической палитры звуковых красок, необходимых для выразительного исполнения. Участники хора учатся владеть своим голосом, динамическими оттенками, как бы «играть звуком».

При работе над звукообразованием и звуковедением наиболее трудно добиться ровного звучания голоса во всех его регистрах. Умение сгладить регистры на всем диапазоне звучания голоса - основная задача. В результате обучения дети овладевают различными видами звуковедения. Все это, несомненно, помогает овладению техническими трудностями и художественному исполнению разучиваемых произведений. Важным этапом подготовки вокального произведения к исполнению, после предварительного разучивания музыкального и поэтического текста, является работа над звуковедением и динамикой. От этих навыков зависит цельность, красота и яркость художественного образа. В начале работы над звуковедением и динамикой проводится осмысление формы, а так же динамической кульминации. И, кроме этого, смысловой или по-другому логической кульминации, которая заключена в поэтическом тексте, не всегда совпадающей с динамической. Затем проводится разбор произведения по частям: периодам, куплетам, предложениям и фразам. При исполнении произведения решаются также проблемы грамотной фразировки. Содержание речи, текста не будет понятно, если не ясно членение на фразы. Так и в музыке. Нужно уметь дослушать фразу, дослушать выдох, провести фразу на одном дыхании, на одном непрерывном движении: от начала через кульминацию и до конца. Кропотливой работе над звуковедением, и динамикой, напрямую зависит от певческого дыхания, и вместе с тем над дикцией и артикуляцией. Как известно, поются гласные звуки, а согласные произносятся коротко и чётко. Важным здесь является правильное оформление гласных. Одним из наиболее результативных приёмов работы над звуковедением, – это выравнивание

гласных, исключая согласные. Такая работа позволяет быстрее добиться кантилены. Определение динамических и смысловых кульминаций внутри фраз при пении приёмом выравнивания гласных, ведёт к лучшему результату достижения кантиленности звуковедения. Когда мелодический отрезок отработан данным способом, нужно спеть его с включением согласных, удерживая внимание на том, что петь надо, так же как и при выравнивании гласных, сохраняя оформление гласных звуков, их связность и динамическое развитие. Согласные при этом обязательно произносить чётко, коротко. После этого нужно работать над произведением как над единым целым. Исполнять его полностью, со стремлением к главной эмоциональной кульминации и выполнять при этом все внутрифразовые кульминации. Содержание и характер вокального произведения определяют его звуковое и динамическое оформление. Именно звуковедение и динамика имеют здесь важное значение. От них зависит красота, своеобразие и оригинальность. Вся вокально-техническая и художественно-эмоциональная работа направлена, на передачу всех авторских замыслов, что ведёт к раскрытию художественного образа вокального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Л., Бондарь М., Локтев В., Птица К. Искусство хорового пения – М., МУЗГИЗ 1963 г.-145 с.
2. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором: Учеб. пособие для студ. пед. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. — 176 с.
3. Соколов В.Г. – редактор. Работа с детским хором – М., Музыка. 1983г. – 192 с.

Хурматова Альфия Якубовна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной
категории
МАУДО «ДШИ №7», г. Набережные Челны

**РАСКРЫТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
МАЛЫХ ФОРМ**

Проблема раскрытия художественного образа, понимания замысла композитора — всегда актуальна в музыкальной педагогической работе. С самого начала обучения и в дальнейшем педагогу необходимо развивать и совершенствовать не только технические навыки владения инструментом своих учеников. Произведения малых форм (прелюдии, этюды, токкаты и т.д.) позволяют достаточно успешно освоить весь комплекс средств музыкальной выразительности для воплощения образного содержания музыкального произведения.

Работа над художественным образом начинается со знакомства с пьесой. Рекомендуется выбирать произведения с интересным образным содержанием, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает более ярко. Изучение произведения можно разделить на несколько этапов:

1 этап. Ознакомительный.

Работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания, которое облегчает разбор текста.

Есть два способа ознакомления с новым сочинением: первый – с помощью педагога, который своим исполнением знакомит ученика с произведением, вдохновляя и стимулируя его к предстоящей работе; второй – прослушивание изучаемого сочинения в аудиозаписи, в исполнении лучших пианистов. Очень важно прослушивание произведения с нотным текстом перед глазами.

После предварительного ознакомления с новым произведением надо сделать его анализ: охватить общее строение и характер, характер частей и соотношение между ними, основные моменты трактовки, характерные технические приемы, обратить внимание на темп, тональность (знаки при ключе), размер.

К наиболее важным моментам первого этапа работы можно отнести: целостный охват произведения посредством чтения с листа и мысленного проигрывания, прослушивание звукозаписи, изучение авторских и редакционных указаний, краткая словесная характеристика музыкального образа.

2 этап. Детальная работа над произведением.

Основная цель второго этапа - дальнейшее углубление в образный строй музыки. Это наиболее протяженный период работы.

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

Один из самых ответственных моментов на начальном этапе разбора произведения является *выбор аппликатуры*. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимально техническому и художественному воплощению содержания произведения.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением надо прививать ученику элементы *грамотного музыкального мышления*. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль.

При разучивании музыкального произведения так же важен *ритмический контроль*, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы.

Полезно считать вслух как в начальном периоде разбора, так и при исполнении готового, выученного произведения. Причем в медленном темпе следует считать, ориентируясь на мелкие доли такта, а в подвижном темпе, соответственно, – на крупные доли. Поэтому педагог должен заставлять ученика в классе играть, считая, и требовать, чтобы то же самое он делал дома.

Выразительные возможности *пианистической артикуляции* не ограничиваются только legato, non legato, portato, staccato. Имеются всевозможные промежуточные формы туше – tenuto, mezzo staccato и др. Даже

одни и те же артикуляционные обозначения могут в различных случаях по-разному исполняться.

Одним из важных моментов при работе над произведением является элемент выразительности – *динамика*.

Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад.

Нельзя оставить без внимания и *овладение педальной нюансировкой*. Педагог должен постоянно обращать внимание на это, рекомендовать, к примеру, самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация. Главное – суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, приступаем к *работе над звуком*, хотя с первого же момента разбора произведения нужно обращать внимание на его качество.

Работа над звуком считается самой тяжелой и кропотливой. Одной из главных предпосылок достижения качественного звучания является умение вслушиваться в музыку – с первого до последнего звука, вплоть до его исчезновения.

Применение всех приемов и способов при изучении произведения способствует также *заучиванию на память*. Поскольку учить наизусть следует как можно скорее, то надо полагаться не только на слухомоторный вид памяти, но и на аналитическую, зрительную, эмоциональную память.

После того как преодолены технические трудности, произведение выучено наизусть, подробно разобрано, полезно проигрывать его целиком в указанном автором темпе.

3 этап. Заключительный.

Это формирование целостного музыкально-исполнительного образа и его реальное воплощение в исполнении.

Этот этап - стадия «сборки» произведения предполагает охват его целиком. На основе полученных ранее знаний о произведении должна быть сформирована эмоциональная программа исполнения.

Наиболее важные элементы работы на заключительном этапе изучения произведения: создание эмоциональной программы исполнения, плана интерпретации, пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении, ориентация исполнения на слушательскую аудиторию, формирование эмоциональной культуры исполнения, тренировка исполнительской воли и выдержки, при необходимости – возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. “Музыка и пение”. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
2. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика-XXI, 2001. – 176 с.
3. Надырова Д.С. «Методические рекомендации по работе над художественным образом при изучении фортепианных произведений» - КАЗАНЬ, КГПУ 1989 г.
4. http://as-sol.net/publ/metodicheskaja_stranica/tri_ehtapa_raboty_nad_khudozhestvennym_obrazom_fortepiano/1-1-0-764
5. http://fortepiano.ucoz.ru/publ/rabota_nad_khudozhestvennym_obrazom/1-1-0-2

Хуснуллина Альфия Альбертовна,
Преподаватель вокально-хоровых дисциплин
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

Канон как один из важных факторов в подготовке к многоголосному пению в младшем хоре

Научить детей петь на несколько голосов, задача не простая. Это всегда нелёгкий, кропотливый процесс, поскольку хор это особый живой организм, постоянно растущий и изменяющийся исполнительский инструмент. Причём,

этот инструмент нельзя получить готовым, а потому, на каждом уроке, приходится его настраивать, а то и создавать заново.

Подготовка хора к двухголосному пению включает в себя предварительное освоение некоторых технических навыков. К ним относятся: устойчивый навык пения унисона всеми учащимися хора, навык хорового сольфеджирования, т.е. пения по нотам, навык исполнения партий с сопровождением, а также а'capella, пение распевок с включением терций и квинт, как наиболее удобных интервалов для работы над хоровым строем в период начальной работы над двухголосием. Но пожалуй, самым эффективным методом развития двухголосия стал метод исполнения канонов. Именно, канон является той формой работы над двухголосием, которую дети воспринимают с большим пониманием и с радостью, поскольку при разучивании канонов, в занятие хора вводятся элементы игры.

Канон (от греч. «κανον» - правило, образец) – один из приемов полифонического письма, основанный на имитации. Это один самых распространенных жанров вокального многоголосия эпохи Средневековья. Канон – строго выдержанная имитация, при которой каждый из голосов, исполняющих одну и ту же мелодию, вступает с некоторым опозданием по отношению к предыдущему.

Прежде чем разучивать какой-либо канон, необходимо разъяснить учащимся значение этого слова и особенности исполнения такой музыкальной формы. Имеется очень доступное для детей объяснение, придуманное одной маленькой девочкой.

«Канон – это когда на столе много вкусных вещей и все по очереди едят их. Сначала я пробую апельсин. Потом я приступаю к мороженому, а мама пробует апельсин. Я пью чай с пирожным, мама приступает к мороженому, а папа пробует апельсин. Затем я съедаю шоколад, мама пьет чай с пирожным, а папа приступает к мороженому. Когда мама ест шоколад, папа пьет чай с пирожным. И, наконец, папа доедает шоколад». Такой вот вкусный канон.

Каноны подразделяются на виды: речевые (ритмические), мимические и мелодические.

Мимический канон – это канон, где темой становится последовательность определённых мышц лица или звуки-возгласы. Речевой или, по-другому, ритмический канон, это канон, в котором поэтический текст, исполняется в определённо организованном ритме (ритмический рисунок темы канона полезно исполнять для развития чувства ритма). Мелодический канон – это канон–песня. В таком каноне разучивается мелодия и текст и исполняется он как одnogолосная песенка.

Большую пользу для развития двухголосного хорового пения несёт в себе исполнение канона мажорных и минорных гамм, что помогает добиться чистоты интонирования внутри каждой партии хора, а так же способствует развитию гармонического слуха всех участников хора при пении параллельных терций.

Разучивание канонов начинается обычно с маленьких песенок, которые можно давать уже во втором полугодии 1-го класса, поскольку, в это время дети осваивают пение в унисон и, конечно же, начинают понимать и чувствовать жесты дирижёра. В младшем хоре, с этой целью, в репертуар включается цикл народных песенок из сборника «Поёт детский хор» составителя Л. Р. Бабасинова: «У кота», «Ходит Ваня», «Василёк» и «Зайчик, ты зайчик». Чем хороши эти песенки? Хороши эти небольшие песни тем, что они знакомы детям, доступны для понимания, легко ложатся на слух, и удобны в исполнении. А самое главное, их можно обыгрывать, то есть внести элементы театрализации.

Изучение канона проходит в три этапа. Сначала мы проговариваем ноты (сольмизируем) первой партии, потом проговариваем их по голосам, сразу привыкая к ритмическому рисунку. Ту же самую работу проводим пропевая (сольфеджируя) нотами, сначала в унисон, затем по голосам. И последний этап конечно с пение с текстом параллельно совмещая с работой над

художественным образом. Вот здесь мы подключаем различные движения и эмоции.

Что касается мимических канонов, то их можно использовать как вначале урока для разминки артикуляционного аппарата перед пением, так и в середине, для отдыха, между работой над произведениями, и, в конце урока, в качестве награды за хорошую работу.

Канон является тем видом пения, который значительно облегчает усвоение всех других видов двухголосия. Помогает развитию полифонического слуха и мышления юных певцов, что является важной задачей в работе хора. Удержать свой голос в двухголосном произведении трудная задача, но благодаря канонам можно превратить этот процесс в интересную захватывающую игру и не заметно для самих певцов подвести их к пению многоголосных произведений, как гамфонно-гармонического, так и полифонического склада.

Список литературы:

1. Бабасинов Л.Р. Поёт детский хор: выпуск 1: для младших классов ДМШ: учебно-методическое пособие/: сост. Л.Р. Бабасинов.- Ростов н/Д: Фникс, 2009. - 92, [2] с. 2.2
2. Емельянов В. Развитие голоса: Координация и тренинг. Учебно-методическое пособие для учителей музыки и пения, хормейстеров и вокалистов. – СПб.: Лань, 2000.
3. Живов В. Теория хорового исполнительства. – М., Издательство МГТУ им. Н.Э. Баумана, 1998.
4. Поплянова Е. Игровые каноны на уроках музыки. – М., «Советский композитор», 2002.

Чалдаева Наталья Михайловна

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории

Шакирова Лилия Ринатовна

преподаватель по классу народных инструментов
высшей квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа № 26 им.В.М.Гизатуллиной» г.Казани

ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ ТВОРЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Предмет сольфеджио, представляющий комплекс музыкально-теоретических знаний, практических и творческих навыков, должен обязательно иметь практический выход: учащиеся должны получить навыки подбора на слух мелодии и гармонического аккомпанемента, вокального и инструментального музицирования, по возможности, сочинения. Опыт работы показывает, что теоретическая часть предмета нередко вызывает определенные трудности в ее освоении. Но в большей степени именно творческие формы работы дают более высокий и стабильный результат. Уроки сольфеджио развивают такие музыкальные данные как слух, память, ритм, помогают выявлению творческих задатков учеников, знакомят с теоретическими основами музыкального искусства. Наряду с другими занятиями они способствуют расширению музыкального кругозора, формированию музыкального вкуса, пробуждению любви к музыке.

Для того, чтобы у детей сложилось творческое, заинтересованное отношение к предмету, мы в нашей школе отводим особое место различным формам творческого музицирования.

Одним из видов музицирования в младших классах является игра на национальном духовом инструменте курае. Курай несложен в освоении и не требует длительного обучения. Также дети живо и заинтересовано реагируют на его звучание. Наряду с пением упражнений и попевок в сопровождении ударно-шумовых инструментов мы играем эти мелодии на кураях. В работе

используются кураи в строе До и Ре мажор (в зависимости от тональности сольфеджийных попевок).

Коллективное творческое музицирование способствует развитию творческих способностей учащихся, а также более мобильному результативному освоению и усвоению теоретического материала, воспитанию внутреннего музыкального слуха. В работе наряду с упражнениями и попевками из учебников по сольфеджио, мы используем исполнение детского фольклорного материала – играем русские, татарские народные песни, мелодии народов Поволжья, украинские, белорусские и польские песни.

Идея синтеза теоретического предмета сольфеджио и исполнения на духовом инструменте курае представляется инновационной; она интересна и привлекательна для учащихся. Это также является наглядным примером межпредметной интеграции в рамках музыкальной школы.

Из творческого музицирования постепенно сформировались ансамбли кураистов. Руководитель Чалдаева Наталья Михайловна, концертмейстер Шакирова Лилия Ринатовна. Многолетний опыт работы позволил нам создать сборник исполняемых нами песен под названием «Рэйхан». В сборник вошли русские народные песни «У кота-воркота», «Во поле береза стояла», Удмуртский напев, татарские песни «Рэйхан», «Суда-суда», «Өй артында шомыртым», «Бөрлегәнем, бер генәм», танец «Бию бишле», авторские песни татарских композиторов Ф.Ахметова «Часики», Сары Садыковой «Кайтырсың бит», «Бөтен гомергә», польская народная песня «Рыбка» и другие.

Коллективное музицирование на курае содержит большой воспитательный потенциал. Приобщаясь к народному творчеству, к национальной культуре, дети развиваются духовно и нравственно, учатся пониманию и принятию культуры любой национальности. Общекультурное и нравственное воспитание личности ребенка создает прочный фундамент для формирования гражданской позиции, заключающейся в любви и уважении к своему родному краю, к своей Родине. В музыкально-театральных композициях, созданных нами “Безнең авылдагы балачагыбыз” и “Балалар

нәрсә турында хыяллана?” наши маленькие герои мечтают сделать свой родной край еще краше и сильнее, когда вырастут. В такой форме реализуется национально-региональный компонент в образовании и воспитании учащихся. Участники ансамбля кураистов – лауреаты и дипломанты многих городских, Республиканских, Межрегиональных и Международных исполнительских конкурсов и фестивалей.

Поскольку наш лицей является представительским, к нам часто приезжают гости из различных стран (Польша, Германия, Англия, Испания, страны ближнего зарубежья). Кураисты всегда выступают перед иностранными делегациями и гости с интересом слушают и знакомятся с нашей национальной музыкой. Мы гордимся тем, что популяризируем наше народное искусство на международном уровне. Выступали наши кураисты в составе сводного городского ансамбля на празднике Сабантуе перед президентами Российской Федерации и Татарстана, на различных концертных площадках города, в театрализованных постановках, праздничных и благотворительных мероприятиях города Казани.

Шамсимухаметова Ляля Рамилевна,
преподаватель теоретических дисциплин первой квалификационной
категории
МАУ ДО «Детская школа искусств № 7», г. Набережные Челны

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПЕСЕН ВОВ В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩЕГОСЯ В РАКУРСЕ СОХРАНЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ОБУЧЕНИЯ В ДШИ

Великая Отечественная Война была самой тяжелой и кровопролитной из всех войн для нашего народа. В 2020 году великий Международный и прекрасный всероссийский праздник День Победы, праздник для самых разных поколений граждан России и других стран (европейские страны), отметит юбилейную дату – 75 лет.

Еще в довоенные годы жанр песни был самым демократическим жанром, чутко откликающимся на все события в жизни страны. Песня имела много разновидностей. В первые послереволюционные годы она была по преимуществу массовой и хоровой. В ней гармонично сочетались интонации крестьянской песни и городского романса, частушки и эстрадной музыки, революционного и солдатского фольклора. В 30-е годы отечественные композиторы обратились к лирическому жанру («Вечер Вальса», «Школьный вальс», «Летите голуби» И. О. Дунаевского; «Катюша» М. Блантера – М. Исаковского, «Полюшко – поле» Л. Книппера). Большую популярность приобрела музыкальная кинокомедия («Молодежная», «Песня о веселом ветре», «Спортивный марш», «Марш энтузиастов» итд И. О. Дунаевского и других композиторов).

В годы войны песня стала музыкальной летописью нашей истории. На фронте выступали такие великие и талантливые певцы как Лидия Русланова, Леонид Утесов, Клавдия Шульженко. Ансамбль песни и пляски им. А. А. Александрова в годы Великой Отечественной войны выступил в действующей армии более 1500 раз.

Песни Великой Отечественной войны разные. Но в их содержании выделяются следующие темы и образы:

1. Героико-патриотические песни, песни-гимны. Гимн «Священная война» – музыкальная эмблема Великой Отечественной войны. Непременный атрибут торжеств по поводу 9 мая песня «День Победы» Д. Ф. Тухманова и В. Г. Харитонова.

2. Лирические песни. Например, о любви к Родине, о любви к близким людям. Прекрасный распевный поэтический текст, дух русской народной былины сделали песню «Дороги дальние» Л. О. Бакалова и И. И. Молчанова одной из самой любимых и известных военных песен. Простая и душевная музыка «В землянке» К. Я. Листова, А. А. Суркова быстро получила признание в частях красной армии).

3. Трагические песни. Военные песни-баллады (например, в песне «Заветный камень» Б. А. Мокроусова и А. А. Жарова рассказывается история о героических подвигах солдат советской армии).

Песни – размышления о войне. В песне «Журавли» Я. А. Френкеля и Р. Г. Гамзатова передаются переживания и мысли людей о трагедии войны. **Песни о мужской дружбе и солдатской службе.** «Песня о двух друзьях» А. Я. Лепина и В. И. Лебедева-Кумача в духе простой русской народной частушки не могла не затронуть сердца слушателей.

Шуточные песни, сатирические песни (Курские народные песни - сатирические и шуточные песни, фольклор военных лет).

Частушки («Мил уехал на войну», «Ехал Гитлер на Москву», «Ой, яблочко», «Партизаны, партизаны» и многие другие из «**Частушек ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1941-1945**» из книги «**Русский советский фольклор**». Антология./Сост. и примеч. Л. В. Домановского, Н. В. Новикова, Г. Шаповаловой. Под ред. Н. В. Новикова и Б. Н. Путилова. Л., 1967).

Песни о Мире. «Пусть всегда будет солнце» А. Островского и Л. Ошанина до сих пор вспоминают и поют люди всех возрастов.

В своем творчестве композиторы советской, военной песни опирались на лучшие традиции и достижения западно-европейской академической и русской классической музыки. Русская музыкальная культура является уникальным вариантом общеевропейской культуры и представляет собой значительное мировое художественное явление. В ее истоках синкретичное фольклорное мышление, способы выражения и творчество, включившиеся в универсальную систему академического искусства.

Академическое музыкальное образование, являющееся основой обучения в ДШИ, опирается на сознательно охраняемые музыкальные традиции, обращение к великим музыкальным мастерам и их творчеству. Поэтому его главными приметам должно считаться использование исторически выработанных в музыкальном искусстве и культуре норм, образцов, форм, а

также методов и средств обучения. Но одновременно с этим, оно призвано реализовывать современный социальный культурный заказ новых поколений музыкальных слушателей и пользователей. У академического музыкального образования две цели: подарить новую жизнь ранее созданным великим ценностям при их бережном сохранении, для их существования в новой исторической и социальной реальности.

Существует огромное множество музыкальных переложений прекрасных песен ВОВ, являющихся жемчужинами музыкального искусства. Военные песни перекладывались для различных тембров голоса, хоров, аккордеона, баяна, фортепиано, оркестра русских народных инструментов, духового оркестра, симфонического оркестра. Например, их можно найти на страницах общероссийской медиатеки Нотного архива Бориса Тараканова. Множество музыкальных сборников военных песен можно найти в музыкальных библиотеках.

Обращение педагогов ДМШ, ДШИ и их учащихся к советской песне, песням ВОВ на уроках специальности, сольфеджио, хора, музыкальной литературы, оркестра, хора, ансамбля безусловно способствует сохранению академической составляющей обучения в детских музыкальных школах и детских школах искусств. Учащиеся получают возможность прикоснуться к истории русского народа, его культуре и музыке в годы ВОВ, ощутить дух эпохи, и, эмоционально пережить и воссоздать музыку этого времени.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бабинский Ю.К. Педагогика: пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1983г. – 608 с.
2. Подласый И. П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов: учеб. пособие для ВУЗов / И. П. Подласый. – М.: ВЛАДОС-пресс, 2004. – 365 с.
3. Русский советский фольклор. Антология./Сост. и примеч. Л. В. Домановского, Н. В. Новикова, Г. Г. Шаповаловой. Под ред. Н. В. Новикова и Б. Н. Путилова. – Л.: «Наука», Ленинградское отд-ние, 1967.– 189 с.

Интернет – ресурсы:

1. Педагогика. – 2019. – режим доступа: <http://enc-dic.com>. – свободный. Последний раз ссылка проверялась 30.11.2019.

2. Библиотека . – 2019. – режим доступа: <http://bibl.tikva.ru> – свободный. Последний раз ссылка проверялась 30.11.2019.

3. Нотный архив Бориса Тараканова. – 2019. – режим доступа: <http://notes.tarakanov.net>. – свободный. Последний раз ссылка проверялась 30.11.2019.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна,
преподаватель по классу домры первой квалификационной категории
МАУ ДО « Детская школа искусств №7», город Набережные Челны

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ОБУЧАЮЩИХСЯ В КЛАССЕ БАЛАЛАЙКИ

Один из вопросов, который всегда волновал и продолжает волновать преподавателей музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств, - это вопрос о формировании и развитии технических навыков обучающихся в классе балалайки. Этот вопрос актуален на разных стадиях обучения. Игра на балалайке требует определенных технических навыков. Поэтому работа над техникой относится к наиболее важным вопросам методики обучения игре балалайке, так как профессиональное вычленение технических компонентов игры нужно всегда сочетать с профессиональным охватом процесса в целом. Вне музыкальной задачи техника не может существовать. «Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», - писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов.

В формировании прочных музыкально-исполнительских умений и навыков игры на балалайке, развитии музыкального слуха, ритмического чувства, памяти, воспитании потребности в постоянном совершенствовании исполнительского мастерства ребёнка важную роль играет работа над учебно - тренировочным материалом. Развитие техники в широком смысле: техника извлечения звука, техника интонирования и фразировки. Развитию техники способствует регулярная работа над учебно-тренировочным материалом

(упражнения, гаммы, этюды). Анализируя весь процесс развития техники игры на балалайке, начинать нужно с первых же шагов освоения учеником инструмента. Работа над учебно - тренировочным материалом является частью учебного процесса, и планирование должно быть направлено на формирование основных приёмов игры на инструменте: развитие техники левой руки, достижение четкой артикуляции и беглости пальцев, отработка смены позиций. Совершенствование качества звука и его динамики, овладение интервальной и аккордовой техникой, развитие штриховой техники, освоение и совершенствование исполнительских приемов.

Очень важно использовать в изучении учебного материала (упражнения - гаммы - этюды). При работе над развитием технических навыков необходимо учитывать возрастные и психологические особенности детей. Это касается как скорости, силы, выносливости в игре на балалайке, так и чистоты, отчётливости исполнения.

Элементы музыкально-исполнительской техники должны отрабатываться в ходе специальных упражнений. Особенно важно, чтобы ученик ясно понял цель упражнений, чтобы он максимально сосредоточился на выполнении требуемой задачи и следил за качеством звучания. Глубоко прав был Л.Сафонов, когда в одной из своих «Пяти заповедей учащегося» в «Новой формуле» писал: «Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука».

Для того чтобы извлечь из упражнений больше пользы, важно играть их энергично, с напором. Важно направить внимание именно на то, чтобы выучить заданное, преодолеть трудности, добиться хорошего исполнения в конкретном темпе.

Нельзя допускать, чтобы работа над техникой сводилась большому количеству упражнений и механическому их проигрыванию.

Упражнения представляют собой великолепный материал для разыгрывания рук, они приводят руки в рабочее состояние. Особенно важно постоянно следить за качеством извлечения звука, вырабатывая ровный,

певучий и в то же время достаточно разнообразный по колориту звук. Никогда не следует напрягать руку, которая должна оставаться свободной от плеча до кончиков пальцев. Никакое упражнение, каким бы сухим оно не казалось, не должно быть играно мертвым безжизненным тоном, - пишет В. Сафонов - «Живость звука есть единственное условие плодотворного упражнения»

После упражнений следует изучение гамм и арпеджио. Но как полезное занятие сделать еще и интересным? Очень просто: никогда не забывать о конечной цели занятий над развитием технических навыков. Играть, казалось бы, сухие и элементарные последовательности звуков так, как будто это фрагменты музыкальных произведений, не просто. Здесь необходимо проявить фантазию: варьировать штрихи и ритм (добиваясь ритмической точности в избранной вами фигуре), не забывать о динамических нюансах, экспериментировать с тембровыми красками. Словом, не играть механически, а следить за двигательными ощущениями и контролировать слухом художественный результат. При такой работе игра гамм и арпеджио станет занятием полезным и к тому же увлекательным. Правильная аппликатура является одним из важнейших элементов игры на балалайке. Аппликатура должна быть логически оправданной, свободному исполнению.

Один из вариантов работы над гаммами и арпеджио должен базироваться на основе внутреннего слуха и зрительных представлений. Такая работа может производиться без инструмента и за инструментом. В первом случае ученик мысленно проигрывает гамму или арпеджио, представляя себе требуемые лады, осознать последовательность пальцев и услышать - в соответствующем темпе - нужное звучание. Во втором случае такого рода представления чередуются с реальным воплощением их на балалайке. Чтобы постепенно приучить учеников к этому методу занятий, полезно уже в средних классах напоминать о необходимости перед исполнением мысленно проиграть отрезок требуемой гаммы и представить его звучание, просить назвать вслух ноты гаммы (не глядя на лады). Работа над гаммами путем внутреннего представления, естественно, не должна подменить, собой тренировку за инструментом, которая необходима

для приобретения, как прочных технических навыков, так и для выносливости в игре на балалайке.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гофман И. Вып.2, М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002, - 5с.
2. Сафонов Л. Изд.5-е.-М., Музыка, - 77с.
3. Сафонов В. Новая формула, - 17с.

Шигапова Гульнара Масхудовна,
преподаватель по классу баяна
высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ И ДИРИЖЕРСКИЙ ЖЕСТ

В современном музыкальном исполнительстве нет более многофункционального «инструмента», чем дирижёрский жест. В многообразном спектре функций дирижёрского жеста, включающего управление, регулирование, корректирование, иллюстрирование, главными, как считают современные дирижёры-теоретики Д. Варламов, Г. Ержемский, И. Мусин, В. Свитов, Б. Смирнов, являются интерпретация и сопутствующая ей художественная коммуникация.

Дирижерское искусство на самом деле является следствием ряда важных творческих явлений. Основой их является авторский замысел, изложенный в партитуре. Если же рассматривать дирижерскую технику в узком понимании, только как движения рук, то теряется основное назначение дирижирования – художественная интерпретация хоровых или оркестровых произведений.

Дирижерский жест - это средство общения. Он используется дирижером взамен звуковой речи с целью передачи творческому коллективу сведений о метроритмической организации и художественно-образной выразительности музыкального произведения.

Благодаря вышеперечисленным художественным составляющим, дирижёрский жест воздействует на психику исполнителей, побуждает их к

активному участию в творческом процессе. По утверждению Г. Ержемского: «Возможности языка жестов дирижера как средства отражения музыкального смысла, инструмента воздействия на исполнителей – практически безграничны. Он больше, чем какое-либо другое коммуникативное средство насыщен эмоциональными элементами, проявлениями субъективности и самовыражения личности».

Художественное значение дирижёрского жеста как «инструмента» общения, моделирования, артикулирования, воздействия, побуждения актуализирует его в современном коллективном музицировании. Это объясняется, во-первых, тем, что в настоящее время у дирижёра не возникает каких-либо трудностей при руководстве ансамблем профессиональных музыкантов. Преодолевать же инертность коллектива, добиваться воодушевлённого и инициативного исполнения, доносить художественное содержание музыкального произведения (всё это достигается, главным образом, благодаря жестам) требует от него немалых усилий. Во-вторых, высокий уровень современного музыкального искусства предъявляет и высокие требования к творчеству дирижёра. Качество исполнительской деятельности последнего зависит, главным образом, от совершенства его мануальной пластики.

Яркость художественного воображения проявляется не только в самом дирижировании, но и в умении переводить «образы» чувств и эмоций на язык словесных поэтических уподоблений, аналогий. Словесные указания должны быть подчинены специфическим требованиям говорить коротко, ясно и образно. Особенное значение имеет меткость и яркость сравнений. Найдя какое-то сходство и словесно его выразив, дирижер конкретизирует свое отношение к данному явлению.

Диагностическая ценность образного сопоставления заключается в индивидуальности. Оно возникло в результате преломления чувств и эмоций, осуществленного с помощью воображения и фантазии у конкретного человека, в нашем примере – дирижера. Выразив музыкальный образ иносказательно, он

раскрывает своеобразие и неповторимость собственного видения этого образа. В данном случае важно то, что найденное сопоставление придает формат творческой концепции, художественному замыслу дирижера. Определенность художественных намерений, отчетливость и ясность образных представлений помогают убедить и вдохновить оркестр, убедить аудиторию слушателей, доходчиво раскрыть идею произведения.

Музыкальный образ, независимо от того, программная эта музыка или не программная, всегда имеет своего рода «опорные точки», которые определяют индивидуальную художественную концепцию произведения. И.А.Мусин считает, что «...в любом условном месте заключены элементы жизненного, практического значения», и «...во всех случаях можно, как или иначе, найти первопричину жеста, что очень важно для понимания его существа». Определяя жесты, дополняющие речь, он называет их «предлагающими», «зовущими», «указывающими», «отстраняющими» и т.д.

Все эти варианты образных ассоциаций и выразительных движений направлены на одно: разъяснить исполнительскую концепцию, убедить ее в художественной единственности, эмоционально увлечь.

Жест является наиболее активным выразительным средством дирижера. В нем концентрируется волевая и смысловая устремленность, убежденность, эмоциональность, артистизм. Любая музыка наполнена определенным ритмическим содержанием и все движения, какими бы они ни казались внешне обособленными и независимыми, на самом деле должны быть подчинены общей пульсации произведения.

«Не ограничивайтесь тем, что вы даете вступление, - советует И. Маркевич, - надо в равной мере и выявить, показать характер его выразительности».

Дирижеру предстоит раскрыть перед слушателем смысл, содержание произведения, показать его художественные достоинства. Эта задача обуславливает техническую отточенность и художественную выразительность жеста. «Техническое мастерство должно быть...доведено до такой степени

совершенства, - указывает М. Канерштейн, - чтобы слушатель его вообще не ощущал». То есть, жест, раскрывая характер, эмоционально увлекая, не должен обращать на себя внимание, естественно сливаясь с музыкой, его язык должен быть понятным и убедительным. Безусловно, это высшая стадия мастерства, но путь к нему лежит через обычную, каждодневную работу.

Приведенные высказывания подчеркивают главенствующую роль жеста в выразительном арсенале дирижера. Работа над ним - активный творческий поиск дирижера. Глубокая мысль заложена в указании Мусина на необходимость добиваться совершенного владения «речью жестов», умение «говорить руками»

Красота жеста, его эстетическая культура – это внешнее выражение внутреннего представления дирижера, заслуживающего постоянного внимания и развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.М. Дирижерское исполнительство. - М., 1975. - 648 с.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. – М., 1988. – 96 с.
3. Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования. - М., 1972. – 253 с.
4. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. — М-Л., 1965. - 252 с.
5. Мусин И.А. Техника дирижирования. – М., 1967. - 352 с.
6. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии.. - М., 2000. – 25 с.

Шлычкова Кристина Владимировна,
преподаватель по классу скрипки
МАУ ДО «ДШИ №7», г. Набережные Челны

ФОРМИРОВАНИЕ ИГРОВОГО АППАРАТА В КЛАССЕ СКРИПКИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Сложная природа процесса формирования скрипача предполагает комплексный подход к тем трудностям, которые возникают на разных этапах развития учащегося.

Педагогу постоянно приходится следить за тем, чтобы ученик освоил наиболее рациональную с точки зрения его индивидуальных способностей, постановку как левой, так и правой руки, чтобы у ученика вырабатывалась

интонационная ориентация и ритмическое чувство, чтобы он овладел основами звукоизвлечения, строением музыкальной фразы и доступной его пониманию выразительности интерпретации. Одновременно педагог должен стремиться к развитию музыкальности учащихся, для этого необходимо учитывать и черты характера ребенка, особенно его психологического склада, темперамента, общего развития, специфику анатомического строения обеих рук и плечевого пояса. Уделяя внимание каждому из перечисленных фактов, надо помнить, что лишь в своей совокупности, они смогут обеспечить наиболее благоприятные условия для формирования будущего исполнителя.

Основной вид деятельности для ребенка - игра. Именно поэтому столь важные вопросы как постановка игрового аппарата должен подаваться через призму образного, ассоциативного мышления, через игровую деятельность.

На первых уроках ребенку трудно одновременно выполнять сразу несколько задач, т.е. следить за правильностью постановки и корпуса и рук. Поэтому для максимальной концентрации внимания ученика следует ставить только одну конкретную задачу. Например, в данный момент в течение 2-3 минут мы отрабатываем верное положение левой руки, затем проверяем положение корпуса и головы. Далее откладываем скрипку и сосредотачиваемся на отработке движений правой руки.

Оптимальной постановкой исполнительского аппарата скрипача по мнению многих специалистов является опора корпуса на обе ноги. Для обеспечения максимальной устойчивости следует ставить ноги приблизительно на ширину плеч. Следует помнить, что абсолютно статичное положение корпуса противостоит естественной человеческой природе, мы находимся как бы в постоянном «подтверждении» баланса тела и равновесия. Поэтому на начальном этапе обучения важно зафиксировать умение не только равномерно распределять вес тела на обе ноги, но и плавно переносить его то на левую, то на правую ногу, ведь именно этого зачастую требуют определенные художественные задачи.

Среди типичных недостатков постановки корпуса можно отметить сгорбленность, сутулость ученика, следовательно, низкое положение скрипки. Это не только негативно влияет на качество исполнения, но может привести и к ухудшению здоровья – проблемам с осанкой и болезням позвоночника. В качестве рекомендации следует повторять начинающим музыкантам слова профессора П.С. Столярского: «Скрипку надо держать гордо».

Положение головы относительно инструмента при игре на скрипке должно быть максимально естественным. А именно, такая постановка, при которой исключается излишнее напряжение мышц шеи и плечевого пояса.

Постановка левой руки. На начальном этапе особенно важно следить за «округлостью» пальцев левой руки, наличию пространства между большим и указательным пальцем, а также правильным положением кисти относительно шейки инструмента. Положение, при котором кистевой сустав является непосредственным продолжением линии предплечья, наиболее оправдано, оно обеспечивает максимальную свободу движения исполнительского аппарата.

Постановка кисти и пальцев на струнах, как и многое в «приспособлении к инструменту», зависит от особенностей конкретного организма, антропометрии конкретного исполнителя. В частности, в большинстве методических изданий наиболее рациональным признан способ определения оптимального положения пальцев (прежде всего большого), предложенный Ю. Янкелевичем: «Пальцы ученика становятся на струнах в расположение кварты между 1-м и 4-м, и если ученик свободно и естественно берет этот интервал, то положение, которое при этом занимает большой палец, и будет для него правильным».

Нужно отметить, что пропорции тела, дина рук в детском возрасте неоднократно меняется. Следовательно, постановку следует корректировать не к конкретной «сегодняшней» ситуации, а оставаться в рамках общих норм и принципов для обеспечения действия рук в координированных зонах.

Постановка и движения правой руки обеспечивают характер, красоту звука, его масштабность, богатство агогики.

Существует три основных типа расположения пальцев, держащих смычок: мелкое, среднее, глубокое. При первом способе смычок удерживается лишь кончиками пальцев достаточно далеко от колодки. Такой способ на сегодняшний день актуален только для исполнения барочной музыки, где не требуется масштабной игры. Франко-бельгийское расположение пальцев – несколько глубже и со смещением к колодке позволяет включить в исполнение целостное движение руки, что придает звуку большую яркость, наполненность. Художественные результаты «русской хватки смычка», как представляется, наиболее ярко описаны самим автором термина К. Флешем: «Звук у лучшего ауэровского ученика, казалось мне, отличался округлостью и мягкостью, которых обычно нигде и ни у кого нельзя было услышать... мне удалось путем точных наблюдений установить, что русские скрипачи кладут указательный палец на смычок примерно на один сантиметр выше к запястью, чем принято во франко-бельгийской школе... я считаю этот способ держания смычка наиболее целесообразным, позволяющим достигнуть наилучших звуковых результатов при наименьшей затрате энергии».

Отдельный вопрос составляет положение большого пальца. Его положение также может несколько варьироваться в зависимости и от художественных задач, и строения рук исполнителя. Ю. Янкелевич систематизирует различные точки зрения, сравнивая, в частности, советы А. Ямпольского и В. Цейтлина. Так А. Ямпольский настаивает на том, что большой палец должен находить напротив среднего; В. Цейтлин советует сместить большой палец ближе к безымянному – это способствует более мощному звуку. Но, по мнению Ю. Янкелевича, такой способ держания смычка затрудняет исполнение легких штрихов.

На начальном этапе обучения также важно постараться преодолеть врожденный «хватательный рефлекс», который заставляет учеников крепко сжимать смычок, а следовательно излишне напрягать руку. Здесь педагоги (К. Мострас, Г. Беккер) советуют использовать следующий прием: учитель держит смычок, а ученик ведет по трости рукой, имитируя все изменения положений

пальцев и кисти, свойственные ведению смычка. Подобное упражнение не только позволит избавиться от «хватательного рефлекса», но и поможет глубже осознать совокупность движений правой руки, осмыслить дефекты ведения смычка.

Перспектива постановки педагогической задачи заключается не только в намётке плана для конкретного ученика, но и в необходимости видеть далеко вперёд весь процесс развития ученика. Очень важно учитывать психологические моменты в непосредственном общении с учеником на уроке, а именно эмоциональность, сосредоточенность, утомляемость, выносливость, работоспособность, целеустремлённость. В зависимости от их сочетания и надо планировать первые занятия, подбирать репертуар. Образность мышления нужно воспитывать с ранних лет, когда ребёнок ещё играет в первой позиции простенький репертуар. Важно подбирать репертуар, ведущий ученика от ясных и простых задач к более сложным. С учеником нельзя хитрить, обманывать или захваливать, дети умеют себя оценивать, и любое захваливание принесёт только вред. Ученика нужно хвалить, когда он того достоин, и ругать, когда он этого заслуживает. Поощрение должно иметь место, иначе ребёнок не получит объективной картины своей игры. Умелое и тактичное обращение с учеником - это способность педагога вселить в него уверенность.

ЛИТЕРАТУРА

3. Гондельвейзер А. Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей. М.: Классика-XXI, 2006.
4. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. М., 1993.
5. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М. Музыка, 1965.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2007

Яковлева Ирина Михайловна,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории
Миронова Елена Анатольевна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
Нуждина Ирина Максимовна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
Александрова Светлана Юрьевна,
преподаватель по классу теоретических дисциплин высшей квалификационной
категории
Урукова Наталья Геннадьевна,
концертмейстер высшей квалификационной категории, преподаватель по
классу фортепиано
Шириязданова Эльза Рафисовна,
концертмейстер, преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «Детская музыкальная школа №3», г. Набережные Челны

ПРЕЗЕНТАЦИЯ СБОРНИКА «АЛЬБОМ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ» ДЛЯ УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ И СРЕДНИХ КЛАССОВ ДМШ И ДШИ

Предмет «Музыкальный инструмент» (фортепиано) для учащихся вокально-хоровых и инструментальных отделений детских музыкальных школ и школ искусств является одной из важных учебных дисциплин.

Рабочая программа по предмету направлена на развитие музыкальных способностей обучающихся, освоение ими технических навыков игры на фортепиано, воспитание у них интереса к музыке и расширение кругозора в области своей основной специальности.

Особое значение в работе с учащимися отделений отводится исполнительскому репертуару, грамотный подбор которого стимулирует у юных музыкантов интерес к занятиям, способствует проявлению их творческой инициативы и активности.

На протяжении многих лет делая анализ академических зачетов, было замечено, что из года в год, исполняемый репертуар практически оставался одним и тем же, за небольшим исключением. Мы все люди творческие и находимся в постоянном поиске чего-то нового, яркого, интересного. Поэтому была поставлена цель педагогам отдела найти на просторах интернета нотные

новинки. Наша современная жизнь поставила нас и наших учеников в сложные условия работы: большая загруженность в школе, отсутствие свободного времени, в понятиях современных родителей музыкальная школа воспринимается как кружок дополнительного образования. Поэтому и отбор произведений предполагал особые требования: небольшой объем текста, текст должен быть относительно легкий и удобный в разборе и чтению с листа, не очень сложным в техническом плане, понятным и доступным для детского восприятия. Так седьмого мая две тысячи девятнадцатого года прошло заседание круглого стола с презентацией нотных новинок. Итогом всей этой большой работы стало создание сборника «Альбом фортепианной музыки», который помогает преподавателям подобрать, расширить и обновить традиционный репертуар учащихся.

Сборник дает уникальную возможность познакомить юных музыкантов с редко исполняемыми и, возможно, малоизвестными сочинениями разных авторов. В него, наряду с произведениями композиторов эпохи Барокко, периодов классицизма и романтизма, вошли произведения композиторов XX века. С помощью этого учебника преподаватель сможет подобрать ученику программу на весь учебный год, так как альбом состоит из 6 разделов и в них представлены: полифония, крупная форма, пьесы, произведения татарских композиторов, этюды, ансамбли. Произведения сборника способствуют развитию знаний, умений и навыков исполнительской техники игры на фортепиано, активизируют слуховой контроль, музыкальное мышление и память, развивают чувство формы и метроритма. Это образно яркие, мелодически красивые, разнообразные по фактуре и интересные в гармоническом плане миниатюры. Они, несомненно, найдут отклик в душе юных исполнителей, повысят их интерес и мотивацию к успешному освоению инструмента. Имея такой учебник у себя в арсенале, педагоги значительно сэкономят время и силы при выборе программы.

Первый раздел – полифония. Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианного

исполнительского искусства. Изучение полифонии - одна из трудных проблем в музыкальной педагогике. Это постоянная концентрация внимания, слухового контроля, особые приёмы прикосновения, звукоизвлечения. Полифонические произведения представляют большую ценность для обучающегося и являются одним из обязательных разделов педагогического репертуара. Учитывая все наши потребности и пожелания, в наш сборник включены полифонические произведения, композиторов: Д. Эклз, Ж.-Б. Люлли, Г. Бём, Д. Скарлатти, Д. Циполи.

Второй раздел - крупная форма. Особую сложность для педагогов представляет подбор крупной формы для учащихся младших классов, так как таким ученикам сложно справиться с большими объемами текста. Поэтому эту задачу мы решили путем отбора не сложных очень симпатичных и миниатюрных сонатин и легких вариации, которые будут понятны и просты для детского исполнения. В наш альбом вошли произведения: Ф. Шпиндлера, А. Николаева, А. Бейла, А. Иванько, Г. Лихнера.

Третий раздел – пьесы. Джазовые пьесы на сегодняшний момент очень популярны и востребованы. Джазовая музыка имеет свой неповторимый колорит и эмоциональный настрой. Изучая джазовые пьесы, мы работаем над решением технических и ритмических задач. Представленные миниатюры П. Веджвуд, композитора из Великобритании, очень интересны для работы в классе и дети с удовольствием их играют.

Лирические прелюдии в романтическом стиле В. Гиллока – американского композитора являются шедеврами фортепианной музыки. Они наполнены свежестью и изобретательностью мелодии, новизной гармонии и стиля. Его называли «Шубертом детской музыки», и главным девизом его, как композитора было «Живучесть мелодии и ритма в произведениях, которые студенты хотят играть». Эти пьесы напоминают калейдоскоп, состоящий из картин природы, праздничных зарисовок, портретов героев. Вся эта причудливая мозаика складывается в картину одухотворенного мира.

Четвёртый раздел – этюды. Все музыканты знают, что без технической оснащённости невозможно обойтись при исполнении музыкальных произведений. Поэтому важная роль в развитии технического мастерства отводится этюдам. Отбирая этюды, мы руководствовались тем, чтобы они не были «сухими» упражнениями для решения технических задач, а несли в себе и художественную сторону произведения. Этюды сборника, это этюды-пьесы имеющие программные названия, решающие определенные художественные и технические задачи. По своему опыту мы знаем, что такие художественные этюды интересны учащимся общего фортепиано и мотивируют их на творческую работу.

Пятый раздел - произведения татарских композиторов. Важная задача педагогов-музыкантов сформировать и привить любовь к своей Родине, её культуре и искусству. В «Альбоме фортепианной музыки» представлены пять пьес композиторов Татарстана. Это удобные и адаптированные переложения татарских народных песен, танцев, романсов, написаны нашими соотечественниками для детей и юношества. Краски гармонии, лада очень ярко и образно раскрывает красоту и быт родного края. Музыка пьес настолько красочна и мелодична, что её хочется играть и слушать.

Шестой раздел - ансамбли. Игра в ансамбле самый интересный и самый любимый вид деятельности наших учеников. Совместная игра - это чувство коллектива, единого мышления и общей ответственности. Ансамбль это один организм, который чувствует, слышит и дышит как один. Игра в ансамбле - это большое удовольствие как для исполнителей, так и для слушателей. Предлагаемые произведения написаны на известную нам музыку современными зарубежными композиторами и предназначены как для домашнего музицирования, так и для публичного выступления.

Надеемся, что данное учебное пособие разнообразит и пополнит ваш педагогический репертуар, принесёт положительные результаты в педагогической деятельности.

Содержание:

| | |
|---|-----------|
| 1. Абдуллина Г.М., пгт Актюбинский <i>Некоторые проблемы и формы работы над ними на начальном этапе обучения в классе фортепиано.....</i> | 3 |
| 2. Алиакберова А.И., г. Набережные Челны <i>Традиционные и современные аспекты ансамблевого музицирования.....</i> | 9 |
| 3. Ананьева Е.Н., г. Набережные Челны <i>Проблемы мотивации к обучению в ДШИ и ДМШ у учащихся старших классов, возможные пути их решения</i> | 14 |
| 4. Афанасьева Н.А., г. Казань <i>Особенности современного национального репертуара в классе гитары</i> | 17 |
| 5. Бабаджанова Г.А., пгт Актюбинский <i>Развитие фортепианной техники учащихся ДМШ и ДШИ на примере изучения произведений татарских композиторов</i> | 20 |
| 6. Барина Н.Н., Рафикова З.Ф., г. Казань <i>Музыкальные переложения как метод решения задачи творческого развития учащихся и приобщения их к лучшим образцам народной, классической и современной музыки.....</i> | 23 |
| 7. Буркова Л.В., г. Набережные Челны <i>Использование дидактических материалов (тесты, карточки, лото) на уроке слушания музыки при изучении темы «Музыкальные образы»</i> | 26 |
| 8. Вафина Г.Р., г. Казань <i>Формирование навыков вокально – сценического мастерства</i> | 29 |
| 9. Гайфуллина С.В., г. Нижнекамск <i>Музыкальный репертуар для ансамбля класса скрипки</i> | 31 |
| 10. Галина Р.Р., г. Набережные Челны <i>Некоторые особенности методики развития талантов Синити Судзуки</i> | 35 |
| 11. Егорова С.Г., г. Набережные Челны <i>Развитие навыков игры на начальном этапе обучения в классе баяна</i> | 40 |
| 12. Ергакова В. Н., Вафина Л.Р., г. Казань <i>Формирование гармонически развитой личности как основная задача музыкального воспитания детей в условиях дополнительного образования</i> | 44 |
| 13. Журавлева Р.Н., г. Набережные Челны <i>Пьесы малой формы в репертуаре учащихся фортепианного класса</i> | 48 |
| 14. Зайдарова Н.С., г. Набережные Челны <i>Роль предлагаемых обстоятельств в процессе создания артистам образа («Сверх задачи роли»)</i> | 51 |
| 15. Замилова Л.М., Суходольская Р.С., г. Набережные Челны <i>Генезис хорового искусства. Хоровая культура эпохи барокко (1600 – 1750 вв.)</i> | 53 |
| 16. Зиганшина Н.М., г. Нижнекамск <i>Жанр марша и его воплощение в фортепианном репертуаре</i> | 58 |
| 17. Зотова Ю.В., г. Казань <i>Цифровое детство в музыкальной школе: воспитание, обучение, проработка негативного влияния внешнего информационного пространства.....</i> | 61 |
| 18. Зубова Я.В., г. Набережные Челны <i>Интонация, как важнейший принцип работы на начальном этапе обучения в классе скрипки</i> | 64 |

| | |
|---|------------|
| 19. Ибрагимова В.Р., г. Набережные Челны | |
| <i>Балаларда кузаллауны һәм фантазияне үстерү.....</i> | <i>68</i> |
| 20. Иванова Ю.А., г. Набережные Челны | |
| <i>Профессиональная ориентация как необходимое условие самоопределения выпускников детских школ искусств.....</i> | <i>72</i> |
| 21. Ильюшкина В.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Произведения композиторов республики Татарстан в репертуаре юных пианистов.....</i> | <i>77</i> |
| 22. Ковзалова Е.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Ансамблевая игра в образовательном процессе учащихся по классу домры.....</i> | <i>81</i> |
| 23. Ковтун Г.Р., г. Набережные Челны | |
| <i>Общение как форма профессионального становления учащегося</i> | <i>84</i> |
| 24. Колигер Ю.А., г. Набережные Челны | |
| <i>Хоровая музыка как самый демократичный вид искусства.....</i> | <i>89</i> |
| 25. Колтунова Т.Н., г. Набережные Челны | |
| <i>Эстрадный вокал. Стиль. Манера. Индивидуальность.....</i> | <i>93</i> |
| 26. Конакова Н.А., г. Казань | |
| <i>Аранжировка как важный творческий ресурс в обогащении репертуара учащихся народного отделения ДМШ и ДШИ.....</i> | <i>97</i> |
| 27. Кудзоева Н.С., г. Набережные Челны | |
| <i>Методический разбор фортепианного аккомпанемента как одна из форм совместной деятельности преподавателя и ученика.....</i> | <i>100</i> |
| 28. Кузнецова Т.Ю., г. Казань | |
| <i>Системный подход к воспитанию полифонического слуха и мышления учащегося ДМШ на материале педагогического наследия Баха.....</i> | <i>104</i> |
| 29. Кузьмичева Н.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Презентация сборников пьес Елены Дэвис. Младшие классы.....</i> | <i>108</i> |
| 30. Кулага С.В., пгт Актюбинский | |
| <i>Некоторые особенности стиля Моцарта.....</i> | <i>110</i> |
| 31. Ларионова О.М., г. Набережные Челны | |
| <i>Основы исполнительского мастерства домриста.....</i> | <i>114</i> |
| 32. Литвина А.А., г. Набережные Челны | |
| <i>Работа концертмейстера над стилистическими особенностями некоторых музыкальных произведений.....</i> | <i>118</i> |
| 33. Луговая Т.Г., Рассказова Л.Г., г. Набережные Челны | |
| <i>Композитор XX века Георгий Свиридов. Фортепианная музыка в репертуаре учащихся ДШИ.....</i> | <i>124</i> |
| 34. Лысенкова Р.М., пгт Актюбинский | |
| <i>Методические комментарии к изучению пьес С. В. Бредиса.....</i> | <i>128</i> |
| 35. Лютова А.А., Гайнуллина Ф.К., г. Казань | |
| <i>Создание творческой атмосферы в процессе обучения игре на фортепиано в детской музыкальной школе.....</i> | <i>132</i> |
| 36. Мингазова И.И., г. Набережные Челны | |
| <i>Уеннар методикасын кулланып балаларда хәтер ягын үстерү</i> | <i>135</i> |
| 37. Муртазина А.Д., г. Нижнекамск | |
| <i>Развитие жанра фортепианной токкаты</i> | <i>139</i> |
| 38. Мухаметшина В.Р., г. Набережные Челны | |
| <i>Особенности работы с одаренными детьми в дополнительном образовании.....</i> | <i>142</i> |

| | |
|---|------------|
| 39. Набиуллина Н.М., г. Казань | |
| <i>Освоение электронных программ и пособий на начальном этапе обучения на уроке сольфеджио.....</i> | <i>146</i> |
| 40. Николаева О.С., г. Набережные Челны | |
| <i>Методы и приемы работы, используемые в классе вокала для формирования полетности звука.....</i> | <i>150</i> |
| 41. Обыдённова Е.Я., г. Нижнекамск | |
| <i>Сборники композиторов XX века для детей, обучающихся в классе фортепиано</i> | <i>154</i> |
| 42. Перцева Т.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Развитие музыкально-слуховых представлений как основополагающий фактор обучения учащегося в ДМШ-ДШИ в классе виолончели.....</i> | <i>158</i> |
| 43. Петрова Л.И., Алексеева Н.А., г. Набережные Челны | |
| <i>Эффективное применение технологий работы с одаренными детьми на хореографическом отделении в ДШИ.....</i> | <i>161</i> |
| 44. Помазкина Л.Л., Кольцова Е.С., г. Набережные Челны | |
| <i>Жанровое разнообразие форм в произведениях Мераба Парцхаладзе.....</i> | <i>166</i> |
| 45. Рудзит Л.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Творческое наследие Сергея Борткевича. Фортепианные миниатюры.....</i> | <i>168</i> |
| 46. Савина И.П., г. Набережные Челны | |
| <i>Воспитание самостоятельности учащихся и использование принципов проблемного обучения в классе домры.....</i> | <i>173</i> |
| 47. Самигуллина Л.И., Егорова М.И., г. Казань | |
| <i>Вокально-хореографический ансамбль как средство приобщения обучающихся к искусству</i> | <i>176</i> |
| 48. Семенова В.М., г. Набережные Челны | |
| <i>Развитие детского исполнительства академического направления аккордеонистов в России и его перспективы</i> | <i>180</i> |
| 49. Степанова А.Н., г. Набережные Челны | |
| <i>Профессиональное музыкальное образование в Татарстане XX века</i> | <i>182</i> |
| 50. Тарханова Л.М., г. Набережные Челны | |
| <i>Особенности хорового пения мальчиков в период мутации.....</i> | <i>184</i> |
| 51. Титова И.Н., г. Набережные Челны | |
| <i>Типы фортепианного аккомпанемента и особенности их исполнения</i> | <i>188</i> |
| 52. Ткаленко Н.А., Галиева Л.М., г. Казань | |
| <i>Роль изучения композиторских обработок татарских народных песен учащимися детских музыкальных школ.....</i> | <i>192</i> |
| 53. Толстова Ю.П., г. Набережные Челны | |
| <i>Постановка исполнительского аппарата флейтиста, как основа формирования технических навыков музыканта-духовика</i> | <i>196</i> |
| 54. Фомина И.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Особенности работы концертмейстера в инструментальном классе</i> | <i>200</i> |
| 55. Хаметшина О.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Штриховое разнообразие в жанровом преломлении. Актуальность изучения штрихов в классе скрипки</i> | <i>204</i> |
| 56. Храмушина Н.Н., г. Набережные Челны | |
| <i>Развитие певческих навыков в хоровом классе на примере произведения кантиленного характера.....</i> | <i>208</i> |

| | |
|---|------------|
| 57. Хурматова А.Я., г. Набережные Челны | |
| <i>Раскрытие художественного образа в произведениях малых форм</i> | <i>211</i> |
| 58. Хуснуллина А.А., г. Набережные Челны | |
| <i>Канон как один из важных факторов в подготовке к многоголосному пению в младшем хоре.....</i> | <i>214</i> |
| 59. Чалдаева Н.М., Шакирова Л.Р., г. Казань | |
| 60. Инновационные формы творческого музицирования на уроках сольфеджио в детской музыкальной школе | 218 |
| 61. Шамсимухаметова Л.Р., г. Набережные Челны | |
| <i>Жанровое разнообразие песен ВОВ в репертуаре учащегося в ракурсе сохранения академической составляющей обучения в ДШИ.....</i> | <i>220</i> |
| 62. Шафикова Г.Г., г. Набережные Челны | |
| <i>Формирование и развитие технических навыков обучающихся в классе балалайки..</i> | <i>224</i> |
| 63. Шигапова Г.М., г. Набережные Челны | |
| <i>Музыкальный образ и дирижерский жест</i> | <i>227</i> |
| 64. Шлычкова К.В., г. Набережные Челны | |
| <i>Формирование игрового аппарата в классе скрипки на начальном этапе обучения..</i> | <i>231</i> |
| 65. Яковлева И.М. Миронова Е.А., Нуждина И.М., Александрова С.Ю., Урукова Н.Г., Шириязданова Э. Р., г. Набережные Челны | |
| 66. Презентация сборника «Альбом фортепианной музыки» для учащихся младших и средних классов ДМШ и ДШИ..... | 235 |